NIEDERRHEINISCHE MUSIK-ZEITUNG FÜR KUNSTFREUNDE UND KÜNSTLER

Musikzeitung, niederrheinische.

Niederrheinische

Musik-Zeitung

für

Kunstfreunde und Künstler.

Herausgegeben

von

Professor Ludwig Bischoff.

Neunter Jahrgang.

Köln, 1861.

Verlag der M. DuMont-Schauberg'schen Buchhandlung.

Druck von M. DuMont-Schauberg.

Inhalts-Verzeichniss

zum neunten Jahrgang der Niederrheinischen Musik-Zeitung.

A. Leitende Artikel und abhandelnde Aufsätze.

B. Analysen, Beurtheilungen und Anzeigen musicalischer Werke und Schriften.

C. Zur Musikgeschichte, Biographie und Charakteristik von Tonkünstlern.

D. Musikleben der Zeit.

I. Schilderungen von musikalischen Zuständen, Berichte über Musikfeste, Concerte, Opern u. s. w.

II. Kürzere Nachrichten.

E. Vermischtes.

Niederrheinische Musik-Zeitung

für Kunstfreunde und Künstler.

Herausgegeben von Professor *L. Bischoff.* — Verlag der *M. DuMont-Schauberg'schen* Buchhandlung.

Nr. 1. **KÖLN, 5. Januar 1861.** **IX. Jahrgang.**

Inhalt. „Zukunftsmusik." — Virtuosen-Productionen in den frankfurter Museums-Concerten. I. — Aus Aachen (Musik-Aufführungen). Von N. — Tages- und Unterhaltungsblatt (Mainz, Concert — Darmstadt — Wien, Erklärung des Herrn F. Glöggl, Redacteur und Herausgeber der Neuen Wiener Musik-Zeitung).

„Zukunftsmusik."

Unter diesem Titel hat Richard Wagner einen „Brief an einen französischen Freund als Vorwort zu einer Prosa-Uebersetzung seiner Operndichtungen" drucken lassen (Leipzig, Verlag von J. J. Weber. 1861. 53 S. gr. 8.).

Der Brief ist eine *Oratio pro domo.* Wagner's Hauptzweck, durch eine kurze Zusammenstellung seiner Ansichten über Oper und Drama aus seinen Schriften den Franzosen eine Vorstellung von dem „System" zu geben, aus welchem seine poetisch-musicalischen Kunstwerke hervorgegangen, dürfte durch die Veröffentlichung erreicht werden, in so weit die Denkweise der gebildeten Franzosen, die an Logik und scharfe Dialektik gewöhnt ist, überhaupt geneigt und fähig sein mag, Wagner'sche Philosophie und Wagner'sche Darstellung zu verdauen. Wahrscheinlich wird der Inhalt des Briefes ihnen durch eine französische Uebersetzung zugänglich gemacht werden und mag dann für sie interessant genug sein.

Uns aber wird Niemand zumuthen, einen Auszug aus dem, was uns des Langen und Breiten bekannt ist, noch einmal wieder auszuziehen. Wir wollen zunächst nur Act von dem Bekenntnisse nehmen, welches Wagner an die Spitze seines Schreibens stellt.

„Es hätte mich", sagt er, „unmöglich dünken müssen, abermals das Labyrinth theoretischer Speculation in rein abstracter Form durchwandern zu sollen; und an der grossen Abneigung, die mich gegenwärtig selbst nur von einer Wiederdurchlesung meiner theoretischen Schriften abhält, darf ich erkennen, dass ich mich damals, als ich jene Arbeiten verfasste, in einem durchaus abnormen Zustande befand, wie er sich in dem Leben eines Künstlers wohl einmal einstellen, nicht gut aber wiederholen kann. Erlauben Sie mir zu allernächst, diesen Zustand in seinen charakteristischen Hauptzügen Ihnen so zu bezeichnen, wie

ich ihn gegenwärtig zu erkennen vermag. Wenn Sie mir hierzu einigen Raum gewähren, so darf ich hoffen, von der Schilderung einer subjectiven Stimmung ausgehend, Ihnen den concreten Gehalt künstlerischer Theorieen darzulegen, welche in rein abstracter Form zu wiederholen mir jetzt eben unmöglich und dem Zwecke meiner Mittheilung nicht minder hinderlich sein würde."

Hiernach sollte man erwarten, die erfreulichsten Wirkungen dieser Selbsterkenntniss im Verlaufe des Briefes wahrnehmen zu können. Allein dem ist nicht also. Auf Seite 29 sagt der Schreiber desselben: „An der eigenen Ermüdung gewahre ich, dass ich ganz gegen Willen mich wieder demjenigen Zustande nähere, der mich gefangen hielt, als ich vor Jahren jene theoretischen Schriften ausarbeitete, und der mein Gehirn so fremdartig krankhaft bedrückte, dass ich zuvor ihn als einen abnormen bezeichnete, in welchen zurückzufallen ich eine lebhafte Scheu trage." —

Ein solches Geständniss fordert Beweise, und die wollen wir den Lesern nicht vorenthalten. Sie mögen daraus urtheilen, ob sich der Verfasser dem „krankhaften, abnormen Zustande" wieder „genähert" habe, oder ob der Rückfall in denselben leider schon wieder so deutlich zu erkennen sei, dass die Abnormität unheilbar erscheint.

Nachdem er über die Entwicklung der Instrumental-Musik bis zur Sinfonie Beethoven's gesprochen, fährt er fort (S. 27):

„So muss uns die Symphonie geradewegs als eine Offenbarung aus einer anderen Welt erscheinen; und in Wahrheit deckt sie uns einen von dem gewöhnlichen logischen Zusammenhange durchaus verschiedenen Zusammenhang der Phänomene der Welt auf, von welchem das eine zuvörderst unläugbar ist, nämlich, dass er mit der überwältigendsten Ueberzeugung sich uns aufdrängt und unser Gefühl mit einer solchen Sicherheit bestimmt, dass die logisirende Vernunft vollkommen dadurch verwirrt und entwaffnet wird.

„Die metaphysische Nothwendigkeit der Auffindung dieses ganz neuen Sprachvermögens gerade in unseren Zeiten scheint mir in der immer conventionelleren Ausbildung der modernen Wortsprachen zu liegen. Betrachten wir die Geschichte der Entwicklung dieser Sprachen näher, so treffen wir noch heute in den so genannten Wortwurzeln auf einen Ursprung, der uns deutlich zeigt, wie im ersten Anfange die Bildung des Begriffs von einem Gegenstande fast ganz mit dem subjectiven Gefühl davon zusammenfiel, und die Annahme, dass die erste Sprache der Menschen eine grosse Aehnlichkeit mit dem Gesange gehabt haben muss, dürfte vielleicht nicht lächerlich erscheinen. Von einer jedenfalls ganz sinnlich subjectiv gefühlten Bedeutung der Worte aus entwickelte sich die menschliche Sprache in einem immer abstracteren Sinne in der Weise, dass endlich eine nur noch conventionelle Bedeutung der Worte übrig blieb, welche dem Gefühle allen Antheil an dem Verständnisse derselben entzog, wie auch ihre Fügung und Construction gänzlich nur noch von zu erlernenden Regeln abhängig gemacht wurde. In nothwendiger Uebereinstimmung mit der sittlichen Entwicklung der Menschen bildete sich in Sitte und Sprache gleichmässig die Convention aus, deren Gesetze nicht mehr dem natürlichen Gefühle verständlich waren, sondern durch einzig der Reflexion begreifliche Maximen der Erziehung auferlegt wurden. Seitdem nun die modernen europäischen Sprachen, noch dazu in verschiedene Stämme getheilt, mit immer ersichtlicherer Tendenz ihrer rein conventionellen Ausbildung folgten, entwickelte sich andererseits die Musik zu einem bisher der Welt unbekannten Vermögen des Ausdrucks. Es ist, als ob das durch die Compression Seitens der conventionellen Civilisation gesteigerte rein menschliche Gefühl sich einen Ausweg zur Geltendmachung seiner ihm eigenthümlichen Sprachgesetze gesucht hätte, durch welche es, frei vom Zwange der logischen Denkgesetze, sich selbst verständlich sich ausdrücken könnte. Die ganz ungemeine Popularität der Musik in unserer Zeit, die stets wachsende und bis in alle Schichten der Gesellschaft sich ausbreitende Theilnahme an den Productionen der tiefsinnigsten Musik-Genres, der immer gesteigerte Eifer, die musicalische Ausbildung zu einem wesentlichen Theile der Erziehung zu bestimmen, dies alles, wie es klar ersichtlich und unläugbar ist, bezeugt zugleich die Richtigkeit der Annahme, dass mit der modernen Entwicklung der Musik einem tiefinnerlichen Bedürfnisse der Menschheit entsprochen worden ist, und die Musik, so unverständlich ihre Sprache nach den Gesetzen der Logik ist, eine überzeugendere Nöthigung zu ihrem Verständnisse in sich schliessen muss, als eben jene Gesetze sie enthalten. (!)

„Gegenüber dieser unabweislichen Erkenntniss dürften der Poesie fortan nur noch zwei Entwicklungswege offen stehen. Entweder gänzliches Uebertreten in das Feld der Abstraction, reine Combination von Begriffen und Darstellung der Welt durch Erklärung der logischen Gesetze des Denkens. Und dies leistet sie als Philosophie. Oder innige Verschmelzung mit der Musik, und zwar mit derjenigen Musik, deren unendliches Vermögen uns durch die Symphonie Beethoven's erschlossen worden ist. (!!)

„Den Weg hierzu wird die Poesie leicht finden und ihr letztes Aufgehen in die Musik als ihr eigenes, innigstes

Verlangen erkennen, sobald sie an der Musik selbst ein Bedürfniss inne wird, welches wiederum nur die Dichtkunst stillen kann. Um dieses Bedürfniss zu erklären, bestätigen wir zunächst die unvertilgbare Eigenthümlichkeit des menschlichen Wahrnehmungs-Processes, welche ihn zum Auffinden der Gesetze der Causalität drängte, und vermöge welcher vor jeder eindrucksvollen Erscheinung er sich unwillkürlich fragt: Warum? Auch die Anhörung eines symphonischen Tonstückes bringt diese Frage nicht gänzlich zum Schweigen; da es ihr vielmehr nicht zu antworten vermag, bringt sie in das causale Vorstellungs-Vermögen des Zuhörers eine Verwirrung, die ihn nicht nur zu beunruhigen im Stande ist, sondern auch der Grund eines gänzlich falschen Urtheils wird. Diese störende und doch so unerlässliche Frage in einem Sinne zu beantworten, dass sie von vorn herein durch Beschwichtigung gewisser Maassen eludirt wird, kann nur das Werk des Dichters sein. Nur aber demjenigen Dichter kann dies gelingen, welcher die Tendenz der Musik und ihres unerschöpflichen Ausdrucks-Vermögens vollkommen inne hat und sein Gedicht daher so entwirft, dass es in die feinsten Fasern des musicalischen Gewebes eindringen und der ausgesprochene Begriff gänzlich in das Gefühl sich auflösen kann. Ersichtlich kann daher keine Dichtungsform hierzu tauglich sein als diejenige, in welcher der Dichter nicht mehr beschreibt, sondern seinen Gegenstand zur wirklichen, sinnfällig überzeugenden Darstellung bringt; und dies ist nur das Drama."

Die zweite „ersichtliche" Folgerung: „und der noch allein mögliche Dichter ist Richard Wagner" — wird dem logischen Schluss-Vermögen des Lesers überlassen! Doch auch das nicht ganz; denn S. 30 lesen wir:

„Aus diesem qualvollen Zustande trieb es mich, zur normalen Ausübung meiner künstlerischen Fähigkeiten zurückzukehren. Ich entwarf und führte einen dramatischen Plan von so bedeutender Dimension aus, dass ich, nur den Anforderungen meines Gegenstandes folgend, mit diesem Werke absichtlich mich von aller Möglichkeit entfernte, es unserem Opern-Repertoire, wie es ist, einzuverleiben. Nur unter den aussergewöhnlichsten Umständen sollte dieses eine ganze ausgeführte Tetralogie umfassende musicalische Drama zu einer öffentlichen Aufführung gebracht werden können. Diese mir vorgestellte ideale Möglichkeit, bei der ich mich gänzlich von der modernen Oper entfernt hielt, schmeichelte meiner Phantasie und hob meine Geistesstimmung zu der Höhe, dass ich, alle theoretischen Grillen verjagend, durch von nun an ununterbrochene künstlerische Production mich, wie zu meiner Genesung nach schweren Leiden, wieder in mein eigenthümliches Naturell versenken konnte. Das Werk, von dem ich Ihnen spreche und welches ich seither grösstentheils bereits auch durch musicalische Composition ausgeführt habe, heisst: „„Der Ring des Nibelungen."" Wenn Sie der gegenwärtige Versuch, andere meiner Operndichtungen in prosaischer Uebersetzung Ihnen vorzulegen, nicht verstimmt, dürften Sie mich vielleicht bereit finden, auch mit jenem Dramen-Cyklus ein Gleiches vornehmen zu lassen."

Aus dem Verlauf des Briefes sehen wir, was aus dem Titel nicht deutlich erhellt, dass Wagner mit diesem Briefe zugleich dem „französischen Freunde" eine Prosa-Uebersetzung seiner Dichtungen („Der fliegende Holländer", „Tannhäuser", „Lohengrin", „Tristan und Isolde") vorgelegt hat; von wem sie verfasst sei, sagt er nicht. Die Uebersetzung Behufs der Aufführung des „Tannhäuser" ist in Versen, von Edm. Roche und Rich. Lindau, wie wir in Nr. 53 v. J. nach pariser Blättern mitgetheilt haben. — Den Erfolg seiner Opern in Deutschland, „auf welchen er nicht im Mindesten gerechnet hatte" (!! S. 31), überschätzt er, zumal in Bezug auf Lohengrin, der bekanntlich keineswegs so gezogen hat, wie Tannhäuser.

Bisher hat Wagner, so viel wir uns erinnern, stets zugegeben, dass er im „Tannhäuser" der alten Oper noch Concessionen gemacht u. s. w., dass aber der „Lohengrin" als ein musicalisches Drama zu betrachten sei, das seinen Grundsätzen über das „Drama der Zukunft" entspreche. Aus dem jetzigen Briefe erfahren wir aber auf einmal, dass die drei ersten Opern nur „den Gang der Entwicklung seiner künstlerischen Productivität bis zu dem Punkte nachweisen, wo er sich veranlasst sah, sich theoretisch Rechenschaft über sein Verfahren zu geben." (S. 34.) Hört! hört! — Der Schlüssel zu diesem Widerspruche mit den früheren Aeusserungen des Verfassers liegt darin, dass es ihm bei der Ausarbeitung des Briefes für die Franzosen vorzüglich darum zu thun war, als ein musicalisches Genie zu erscheinen, als ein Tonsetzer, der, wie alle grossen Meister, vom inneren Drange zur Composition getrieben, gleichsam unbewusst geschaffen habe und erst nachher zu bewusster Reflexion gekommen sei. Zwar gibt er zu, dass sein „Widerwille" vor der gewöhnlichen Oper (Mozart, Spontini, Weber, Marschner, Meyerbeer u. s. w. einbegriffen) schon früh immer stärker angewachsen sei, weil dieses „Kunstgenre mit dem von ihm gemeinten Ideale die abschreckende Aehnlichkeit des Affen mit dem Menschen habe" (S. 13); aber er sagt ausdrücklich in der oben abgedruckten Stelle (S. 30—31), dass er aus dem abnormen Zustande zur „normalen Ausübung seiner künstlerischen Fähigkeiten zurückgekehrt sei" und „sich durch künstlerische Production wieder in sein eigenthümliches Naturel versenkt habe." —

[*]

„Meine Theorie“ — heisst es ferner S. 35 — „ist fast nichts Anderes als ein abstracter Abdruck des in mir sich bildenden künstlerisch-productiven Processes. Mein eigentlichstes System (also Unterschied zwischen System, eigentlichem und eigentlichstem System!), wenn Sie es so nennen wollen, findet daher in den ersten drei Dichtungen nur erst eine sehr bedingte Anwendung.“

Welches Opus ist denn nun aber das eigentlichste, nach dem neuen Kunst-Canon geschaffene Muster- und Meisterstück? Wir lassen Wagner selbst antworten:

„Anders verhält es sich jedoch mit dem letzten der Gedichte, welches ich Ihnen vorlege, „Tristan und Isolde“. Dieses entwarf ich und führte es aus, nachdem ich bereits den grössten Theil der Nibelungenstücke vollständig in Musik gesetzt hatte. Die äusserliche Veranlassung zu dieser Unterbrechung in jener grossen Arbeit war der Wunsch, ein leichter und eher aufführbares Werk zu liefern, ein Wunsch, zu dem mich einerseits das Bedürfniss, endlich wieder etwas von mir auch hören zu können, trieb, so wie andererseits die zuvor Ihnen bezeichneten ermuthigenden und versöhnenden Erfahrungen von den Aufführungen meiner älteren Werke in Deutschland mir diesen Wunsch jetzt wiederum als erreichbar darstellten. An dieses Werk nun erlaube ich die strengsten, aus meinen theoretischen Behauptungen fliessenden Anforderungen zu stellen, nicht weil ich es nach meinem System geformt hätte, denn alle Theorie war vollständig von mir vergessen, sondern weil ich hier endlich mit der vollsten Freiheit und mit der gänzlichsten Rücksichtslosigkeit gegen jedes theoretische Bedenken in einer Weise mich bewegte, dass ich während der Ausführung selbst inne ward, wie ich mein System weit überflügelte.“

Wer diese Darstellung eines künstlerischen Schöpfungs-Processes versteht, dem wünschen wir Glück. Wir haben danach im „Tristan“ ein Gedicht, das „strengst nach dem System“ zu messen und zu würdigen ist, das aber „nicht nach dem System“ gemacht ist, sondern bei dem „die Theorie ganz vergessen“ und „das System überflügelt“ worden ist! O Lessing und Winckelmann, wie weit seid ihr noch zurück gewesen! O Schiller und Göthe, wie habt ihr euch in eurem Briefwechsel compromittirt mit euren ewigen theoretischen Bedenken! Ihr hattet alle noch keine Vorstellung von einem *Artiste convaincu*; euch ward noch nicht „das grösste Wohlgefühl, die vollkommenste Unbedenklichkeit des Künstlers beim Produciren“ zu Theil, wie es R. Wagner „bei der Ausführung seines Tristan empfand“ (S. 35) — nicht seine „Selbstständigkeit und Sicherheit“. Habt ihr je jene schöpferische Gottähnlichkeit empfunden, wie R. Wagner, der von sich selbst sagt: „Mit voller Zuversicht versenkte ich mich bei dem Tristan nur noch in die Tiefen der inneren Seelenvorgänge und gestaltete zaglos (*sic*) aus diesem intimsten Centrum der Welt ihre äussere Form. — Leben und Tod, die ganze Bedeutung und Existenz der äusseren Welt, hängt hier allein von der inneren Seelenbewegung ab. Die ganze ergreifende (?) Handlung kommt nur dadurch zum Vorschein, weil die innerste Seele sie fordert, und sie tritt so an das Licht, wie sie von innen aus vorgebildet ist.“ (S. 39.)

Wir glauben nicht, dass es jemals bei einem schaffenden Künstler irgend einer Art eine so fanatische Selbstverblendung gegeben habe! Die Handlung in Wagner's Tristan, die von der innersten Seele gefordert, von innen aus vorgebildet sein soll — worauf beruht sie denn? Auf etwas durch und durch Aeusserlichem, auf dem Genusse eines Liebestrankes, eines Zaubermittels, das die handelnden Personen zu willenlosen Geschöpfen macht! Tristan und Isolde müssen so fühlen, wie sie es zeigen, eine Arznei ist das Motiv ihrer Handlung, nichts Menschlich-Seelisches; daher sind sie für uns nicht Menschen, sondern Marionetten. Wer das Gedicht nicht kennt, den verweisen wir auf Nr. 24 des vorigen Jahrgangs (1859) dieses Blattes. Zum Ueberfluss setzen wir noch die Wirkung des Trankes, wie Beide auf der Scene sie nach Wagner's Vorschrift ausdrücken sollen, hieher:

„(Beide, von Schauer erfasst, blicken sich mit höchster Aufregung, doch mit starrer Haltung, unverwandt in die Augen, in deren Ausdruck der Todestrotz bald der Liebesgluth weicht. — Zittern ergreift sie. Sie fassen sich krampfhaft an das Herz — und führen die Hand wieder an die Stirn. Dann suchen sie sich wieder mit dem Blicke, senken ihn verwirrt und heften ihn von Neuem mit steigender Sehnsucht auf einander.) Isolde (mit bebender Stimme): Tristan! — Tristan (überströmend): Isolde! — Sie (an seine Brust sinkend): Treuloser Holder! — Er (mit Gluth sie umfassend): Seligste (?) Frau! (Sie verbleiben in stummer Umarmung.)“

Spectatum admissi risum teneatis, amici! — Wenn Beide die vorgeschriebenen Bewegungen recht *a tempo* ausführen, so wird diese „äussere Form“ sich sicherlich als „aus dem intimsten Centrum der Welt gestaltet“ offenbaren.

Nur Eines ist wahr in Wagner's Selbstkritik seines Tristan — das Bekenntniss der „gänzlichen Rücksichtslosigkeit gegen jedes theoretische Bedenken“; denn nicht bloss die Aesthetik, sondern die Elementar-Grammatik, die Wortbildungs-Lehre, die Poetik, die Logik — kurz, alles Theoretische, was man bis jetzt zur Vollendung der Form und des Verständnisses eines sprachlichen Kunstwerkes für

nothwendig gehalten hat, ist auf die schlotterigste Weise im Tristan vernachlässigt.

(Schluss folgt.)

Virtuosen-Productionen in den frankfurter Museums-Concerten.

I.

Wie in den beiden letzten Jahren, so wird es wieder im Laufe dieses Winter-Cyklus gehalten, dass zu jedem Concerte ein bereits bewährter oder gut empfohlener Virtuose zur Production eingeladen wird. Es ward uns somit das Vergnügen, in den bis Ende December Statt gehabten vier Concerten eben so viele Instrumental-Productionen zu hören, und zwar abwechselnd einen Pianisten und einen Violinisten. Bei dem beschränkten Repertoire an grossen Orchesterwerken (vornehmlich in der Sinfonie), das seit lange fast in bedauerlicher Starrheit festgehalten wird, ferner bei dem nicht minder unerfreulichen Umstande, dass den Anforderungen genügende Gesang-Productionen, selbst bei nicht in Erwägung kommendem Honorar-Punkte, sehr schwer aufzufinden sind, — wirkt oben genannte Fürsorge des Vorstandes als ein alle Theile befriedigendes Auskunftsmittel, sollte die Leistung auch keine ganz gelungene gewesen sein, da eine sogar nur mittelmässige auf einem Instrumente stets weniger verletzt, als eine gesungene von gleicher Qualität. Auf die Wahl der vorzutragenden Compositionen wird Seitens des Vorstandes auch bereits mehr Einfluss geübt, als früher geschehen, und sollte, was die so genannten Zugaben betrifft, eine noch zweck- und ortsgemässere Sichtung wahrgenommen werden, weil die richtige Erkenntniss hierin den meisten Virtuosen abgeht. Es sei gestattet, zunächst über die Productionen der Pianisten, dann über die der Violinisten zu sprechen.

Im ersten Concerte am 9. November hörten wir Mozart's Clavier-Concert in *C-moll*, vorgetragen von Herrn Eduard Franck, Musik-Director in Bern. — Bei jedesmaligem Anhören eines dieser bezaubernd schönen Tongebilde entsteht immer von Neuem der Wunsch, zu wissen, wie das Spiel Mozart's wohl beschaffen gewesen sein mag, wenn er der schwachen Ton-Qualität der damaligen Fortepiano's von nur fünf Octaven eine so kräftige Instrumentirung gegenüberstellte, gewiss mit voller Zuversicht, dass das Haupt-Instrument als Sieger aus dem Kampfe mit dem Orchester hervorgehen und auch der Bau des Ganzen den sinfonischen Charakter zur Geltung bringen werde. Selbst bei dem Umstande, dass allezeit nur ein schwach besetztes Orchester zur Begleitung zugelassen worden, nämlich 4, höchstens 6 Violinen, 1 Viola, 1 Violoncell nebst 1 Contrabass (welche Beschränkung sich im alten Wien in gewöhnlich benutzten Concertsälen bei allen Solo-Productionen fortan erhalten hat), selbst bei diesem Umstande wird es uns durch die Tonfülle unserer Instrumente Verwöhnten schwer, zu glauben, dass es in der Möglichkeit gewesen, das Pianoforte Mozart's mit seinem Orchester zur sinfonischen Einhelligkeit zu bringen. Mozart's Lob der J. A. Stein'schen Instrumente ist bekannt. Es dürfte keine gewagte Vermuthung sein, dass er vielleicht bei diesem oder jenem seiner Concerte die mit Auslösung, Fänger und Belederung verbesserte Mechanik Stein's benutzt habe. Kennt man jedoch diese im Ganzen schwach gebauten Tonwerkzeuge, wovon im ersten und zweiten Jahrzehend in Wien und in anderen österreichischen Städten noch viele Exemplare, wenn auch in bereits abgenutztem Zustande, anzutreffen waren, so drängt sich Zweifel an Zweifel, ob wohl mit diesen Erstlingen der Clavier-Fabrication, selbst bei Mozart's kräftiger Behandlung und, wie bekannt, scharfer Betonung, ein mit den Begriffen der späteren Epoche nur einiger Maassen übereinstimmendes sinfonisches Verhältniss erzielt werden konnte, oder mag das Pianoforte aus dem Chor des Ganzen nicht vielmehr wie eine unreife Kinderstimme erklungen sein*).

Indess, welche Fragepunkte oder Zweifel nach dieser oder jener Seite hin sich auch aufdrängen mögen, gewiss ist, dass der grosse Zauberer auf der Tastatur bei jedesmaligem Vortrage seine Zuhörer wahrhaft in Entzücken versetzte, worüber der Verfasser die Aussagen von noch vielen jener Glücklichen selbst gehört hat. Welchen Umschwung aber auch die musicalischen Dinge in diesem Bereiche seit Mozart bis auf unsere Tage erfahren, so ist es doch nicht minder gewiss, dass bei aller Verwöhnung Mozart's Concerte heute noch die grösste Wirkung auf ein sinniges Publicum zu machen geeignet sind, unter der Voraussetzung jedoch, dass dem Vortragenden die Kunst des Colorirens in angemessenem Grade zu eigen, derselbe folglich nicht in der Manier des bloss glatten Abspielens der Noten befangen sei. Es muss daher den Urtheilen jener mit Entschiedenheit entgegen getreten werden, die da behaupten, diese Concerte seien für öffentliche Productionen nicht mehr zeitgemäss, es sei nichts mehr damit zu machen, und dergleichen mehr — das alles auf Grund einer misslungenen Ausführung der Hauptstimme. Erfreuten sich jene Urtheilenden eines guten Gedächtnisses, so wür-

*) Wenn in O. Jahn's „Mozart", IV. 477, zu lesen, dass während Mozart's Anwesenheit in Potsdam ein Herr Sartori sich so eben den ersten Streicher'schen Flügel aus Wien habe kommen lassen, so dürfte dies wohl auf einer Namensverwechslung beruhen. Mozart kannte die Streicher'schen Flügel nicht, indem diese Fabrik erst 1792 gegründet worden.

den sie sich der grossen Wirkung erinnern, die Herr Jakob Rosenhain im November 1858 mit dem *D-moll*-Concert im Museum hervorgebracht hat, worüber in den Nummern 1 und 2 d. Bl. des vorigen Jahrgangs ziemlich ausführlich gesprochen worden. War das Ergebniss nun mit dem *C-moll*-Concerte ein anderes, so ist der Grund nicht im Werke selbst, sondern in dessen Vortrag zu finden.

Eine kurze Parallele, zwischen den genannten, auf ziemlich gleicher Stufe der Durchbildung stehenden Künstlern gezogen, mag das Gesagte näher bezeichnen. Herr Rosenhain colorirt seinen Stoff in echt künstlerischer Weise; vermittels einer umfangreichen Scala vom feinsten bis zum stärksten der Accente versteht er jeglicher Cantilene wie Passage den charakter-eigenthümlichen Ausdruck zu geben; als Componist weiss er, dass eine ausdrückliche, bis ins kleinste Detail gehende Beisetzung des Dynamischen weder in den Werken der Ton- noch der Dichtkunst gegeben werden kann noch darf, weil dies dem subjectiven Gefühls-Ausdrucke des Vortragenden Zwang anlegen und ihn zur Maschine machen würde. Herr Franck hingegen thut nicht mehr, als vorgeschrieben steht, spielt höchst correct und glatt ab, wobei sich aber ein Mangel an äusserer Belebung des Stoffes fühlbar macht, der nothwendiger Weise Monotonie erzeugt und den Geist der Dichtung nicht zur Erscheinung kommen lässt. Vergleichsweise lässt sich von diesem Tonkünstler sagen, was von manchem ausgezeichneten Meister der bildenden Kunst gesagt wird, dass er zwar ein correcter Zeichner sei, aber nicht zu malen verstehe.

Glücklicher hinsichtlich des erhaltenen Beifalls war Herr Franck mit dem Vortrage eines Präludiums und der nachfolgenden Fuge in *A-moll* von Seb. Bach. Allein dürfte nicht im Allgemeinen die Frage aufzuwerfen sein: Gehört wohl die Fuge in den Concertsaal? Wird der Künstler nicht gar zu leicht verleitet, einen so kunstreich aufgeführten und schwer zu verfolgenden Bau wie jede Bach'sche Fuge in einem modernen Allegro zu spielen, damit die sonst sicher eintretende Langeweile eines Publicums, das vom Wesen der Fuge keinen Begriff hat, verscheucht werde? Wir legen diese Fragepunkte auch dem achtungswerthen Musiker aus Bern vor, weil ein solches Beispiel dem in unserem wirren Zeitalter leider tief eingerissenen Unfug, alle Musikgattungen wie Spielkarten unter einander zu mischen, Vorschub thun könnte.

In der dritten Versammlung am 7. December ward von Herrn Wilhelm Treiber aus Graz Hummel's *A-moll*-Concert zu Gehör gebracht. Das ist einer jener Probiersteine, vermittels deren der Vortragende die ganze Summe seiner Errungenschaften nach innen und aussen zur Geltung bringen kann und soll; concret bezeichnet: tiefe Empfindung in der Cantilene, glänzende Bravour in der Passage und in dritter Reihe angemessene Bewegung nach der vom Componisten selber in seiner Clavierschule Seite 429 ff. gegebenen Anweisung über Modificirung des Zeitmaasses zwischen Cantilene und Passage, um diese Haupt-Bestandtheile — nach Sitte und Brauch der classischen Periode — gehörig aus einander zu legen. Wer auf der Höhe dieser Anforderungen nicht steht, soll sich an diesem durch würdevolle Eleganz und dennoch im ganzen grossartigen Charakter wunderbar ausgezeichneten Vermächtnisse nicht versündigen. In Bezug auf Eleganz (nicht im Sinne unserer Salons), die im erforderlichen Maasse nur bei dem vollendeten Künstler angetroffen wird, wenn er ja noch nach dieser Seite hin geeigenschaftet ist, wüssten wir in dem ziemlich reichhaltigen Fache der Clavier-Concerte keine schwierigere Aufgabe an den Vortrag, als diese Hummel'sche Schöpfung. Die schönen Tage von Aranjuez liegen leider bald an dreissig Jahre zurück, wo dieses Werk, nachdem Meister Hummel bei zunehmendem Alter den Anforderungen selber nicht mehr in vollem Maasse genügen konnte (was sich schon 1827 in Wien merklich gezeigt hat), in einigen jungen Talenten würdige Repräsentanten gefunden, die damit die lauschenden Concertsäle in hohe Begeisterung zu versetzen verstanden. Von denen, die wir selbst gehört haben, ragten besonders hervor Leopoldine Blahetka in Wien und der geniale Wörlitzer in Berlin; in Beiden war Hummel's Beispiel am mächtigsten nachwirkend. Beide, vornehmlich die wiener Künstlerin, haben sich in der grossen Kunstwelt rühmlichst bekannt gemacht; Wörlitzer aber, aus Ludwig Berger's Schule hervorgegangen, hat zu grossem Nachtheile der Kunst schon im Jünglingsalter das Zeitliche gesegnet.

Wenden wir uns mit diesen Anmerkungen zur Leistung des noch jugendlichen Pianisten aus der Steyermark, so müssen wir rückhaltlos gestehen, dass ihm bis jetzt noch alle die tiefer liegenden Eigenschaften abgehen, um sich diesem Hummel'schen Werke nähern zu dürfen. Er hat gezeigt, dass er C. Czerny's „Schule der Geläufigkeit" nach Vorschrift fleissig durchgearbeitet, jedoch auf Kosten dessen, was man Empfindung nennt, wovon selbst die wunderschönen Gesangstellen im ersten Satze nichts in ihm zu wecken vermochten. Und wäre auch eine Fiber in seiner Seele rege geworden, die Kundgebung hätte durch die genommenen Tempi niedergeschlagen werden müssen. Der Componist überschreibt den ersten und dritten Satz mit *Allegro moderato*, es hätte aber genügt, *Tempo giusto* zu schreiben, wie die alten Meister häufig zu thun pflegten, und kein nur einiger Maassen musicalisch, nicht bloss mechanisch, gebildeter Spieler würde die beiden Sätze im *Allegro molto* abgejagt haben, wobei jegliche Empfindung,

aber auch jegliche allenfalls nur versuchte Nuance in den brillanten Passagen zu Boden geworfen werden musste. Wenn Herr Treiber zur Künstlerschaft (im besten Sinne des Wortes) gelangen will, so möge er sich bei Zeiten des verwünschten Notenwustes entledigen und öfters Einkehr bei sich selber halten, um daselbst der Wirkung des Tones zu lauschen, von dessen Psyche er noch keine Idee hat. Ferner ist ihm zu rathen, irgend ein Buch zur Hand zu nehmen (etwa die Allgemeine Musiklehre von A. B. Marx), in dem das so wichtige Capitel über Accent abgehandelt ist, denn sein Vortrag beweis't, dass er noch nichts davon gehört hat. — Es verdient nur noch bemerkt zu werden, dass dieser Pianist dem Museums-Vorstande durch Herrn A. Dreyschock empfohlen worden, wie noch, dass seine Production mit Ausnahme der Zugabe von einigen Salonstücken sich eines ausgezeichneten Beifalls bis zum Hervorruf zu erfreuen gehabt. Wiederum eine überraschende Manifestation der „kaleidoskopartigen Masse, die jeden Augenblick eine andere Gestalt annimmt, für Alles in Entzücken geräth, was sinnlich packt, und für das Höchste und Grösste oft ganz theilnahmlos bleibt". — So beantwortete die Deutsche Musik-Zeitung neulich in Nr. 49 die selbstgestellte Frage: Was ist das „Publicum"?

Aus Aachen.

Die letzten Wochen des vergangenen Jahres sind von den musicalischen Kreisen unserer Stadt vorzugsweise zur Feier des Andenkens an Beethoven und Carl Maria von Weber benutzt worden.

Im vierten Abonnements-Concerte feierte man durch seine eigenen Töne den zum neunzigsten Male wiederkehrenden Geburtstag Beethoven's. Das Concert war eines der schönsten, denen wir je beigewohnt, vorzugsweise verherrlicht durch einen der eingeweihtesten Adepten der classischen Musik, den Concertmeister Laub aus Berlin, den vortrefflichen Dolmetscher des Beethoven'schen Genius, als welcher er sich von Neuem durch den Vortrag des Violin-Concertes und der Romanze in *F* bewährte. Ferner war die Ausführung der Ouverture zu Egmont, der neunten Sinfonie und des Opferliedes Op. 121 sehr gut, und eine junge Sängerin von Talent, Fräulein Rothenberger aus Köln, ärntete warmen Beifall durch den Vortrag der beiden Lieder Klärchen's aus Egmont.

Am 18. December feierte der Verein der Serapionsbrüder, eine literarische und dramatische Gesellschaft, den Geburtstag Weber's, des phantasiereichsten Zauberers unter den deutschen Musikern. Unser beliebter Dichter Inkermann-Sternau sprach den von ihm verfassten Prolog, bei dessen Schlusse die Büste Weber's bekränzt wurde. Die Feier fand vor einem eingeladenen Publicum Statt (nicht gegen ein Eintrittsgeld von 20 Silbergroschen, wie ein entstellender Bericht in den „Kölnischen Blättern" fälschlich angibt); fünfhundert sechszig Personen waren in dem neuen Saale von Bernaerts versammelt, einem wahren Kunsttempel, den wir dem Talente Ihres geschickten Architekten Felten verdanken. Unsere Liedertafel hatte ihn acht Tage vorher auf glänzende Weise durch ein Concert eingeweiht, zu welchem ausser den hiesigen Sängern und Musikern drei Berühmtheiten beitrugen, Frau Szarvady-Clauss, Fräulein Genast und Herr Concertmeister Straus aus Frankfurt. Es war ein grossartiges Fest, wie es nur das glückliche Organisations-Talent der hiesigen Liedertafel zu veranstalten versteht. Ueber die Erfolge der beiden Damen brauche ich Ihnen nichts zu sagen; ich füge nur hinzu, dass auch Herr Straus ganz ausserordentlichen Beifall erlangt hat, in den auch Capellmeister Hiller, der bei dem Feste zugegen war, einstimmte.

Das Fest der Serapionsbrüder war eines der heitersten und gemüthlichsten, die wir erlebt haben; die Elite unserer Einwohnerschaft war da versammelt. Aufgeführt wurde Freudenthal's bekannte burleske Operette „Die Barden", deren übrigens ganz unschuldiger Text noch an mehreren Stellen geändert worden war. Wahrlich, der Componist hat sich wohl nicht träumen lassen, dass seine Scherze einst einer rheinischen Zeitung (Kölnische Blätter, Nr. 221) die Veranlassung geben würden, den Bannfluch gegen die harmlosen Darsteller derselben, gegen eine ganze ehrenwerthe Gesellschaft, ja, sogar speciel gegen zwei Lehrer zu schleudern, welche sich der allgemeinsten Achtung durch die würdige Führung ihres Amtes erfreuen.

Tant de fiel peut-il entrer dans l'âme d'un dévôt!!

(Racine.)

Zum Schlusse erwähne ich noch einer Versammlung des Instrumental-Vereins, in welcher wir eine noch ungedruckte Ouverture: „Prometheus", von Bargiel hörten, bei deren Composition der Autor es mehr auf Ausserordentliches, als auf Angenehmes und Interessantes abgesehen zu haben scheint — wie es uns wenigstens beim einmaligen Anhören vorkam —; ferner ein Trio von Wüllner für Sopran, Tenor und Bass: „Die Flucht nach Aegypten", eine recht gesunde, melodische Composition, die einen wohlthuenden Eindruck machte. Die Versammlung fand am ersten Weihnachtstage Statt—vielleicht auch in den Augen der ausschliesslichen Zionswächter eine Entweihung!

N.

Tages- und Unterhaltungs-Blatt.

Mainz. Ich habe Ihnen von einem Concerte zu berichten, welches nicht nur wegen seiner gelungenen Durchführung, sondern auch des schönen Zweckes wegen für weitere Kreise zur Nachahmung erwähnt zu werden verdient. Der Ertrag war nämlich den entlassenen schleswig-holsteinischen Beamten bestimmt. Es wurde am 17. December v. J. unter Leitung des Herrn Capellmeisters F. Lux vom mainzer Männer-Gesangvereine veranstaltet. Das Programm brachte Beethoven's Ouverture zu Egmont und Mendelssohn's Ouverture zu Ruy-Blas. Von anderen Instrumentalwerken kamen zur Aufführung Mendelssohn's Clavier-Capriccio in *H-moll* durch Herrn C. Pallat aus Wiesbaden und eine neue effectvolle Composition des Herrn Lux: „Germania-Marsch", für Orchester und Chor. Der Schluss desselben leitet nämlich über zu dem Arndt-Reichardt'schen Liede: „Was ist des Deutschen Vaterland?" — Von Männerchören ohne Begleitung wurden gesungen: „Haltet Wacht" und „Das treue deutsche Herz" von Zöllner und „Soldaten-Abschied" von Stern; dann ferner mit Blasinstrumenten-Begleitung die Hymne des Herzogs von Coburg und das deutsche Lied von P. Fr. Schneider.

Am 23. December v. J. sollte in Darmstadt die schon im vorigen Jahre zur Aufführung gelangte Oper des Herzogs von Coburg, „Santa Chiara", wieder gegeben werden. Da jedoch etwa 200 Offenbacher sich durch den Telegraphen für diese Oper Plätze reserviren liessen, so wurde plötzlich die Aufführung zurückbestellt, weil man von den wegen Betheiligung am National-Verein verfolgten 200 Offenbachern Demonstrationen befürchtete.

(Mainzer Zeitung v. 25. Dec.)

Die Nr 51 der Neuen Wiener Musik-Zeitung enthält folgende Anzeige: „Der Unterzeichnete bringt hiermit zur Kenntniss der geehrten Abonnenten dieser Neuen Wiener Musik-Zeitung, dass dieselbe mit dem Schlusse des Jahres 1860 zu erscheinen aufhören wird. Als er dieses Blatt im Jahre 1852 ins Leben rief, war die Hauptstadt des grossen österreichischen Kaiserreiches, die einstige Heimat Haydn's, Mozart's und Beethoven's, welche stets als tonangebend in Sachen des musicalischen Geschmacks und Urtheils galt, ohne Musik-Zeitung. Der Unterzeichnete liess sich durch den naheliegenden Gedanken, dass unter den damaligen Verhältnissen, wo in Folge der schweren politischen Ereignisse noch der Sinn für Kunst und Wissenschaft ganz daniederlag, das Hervorrufen eines Fach Organs ohne ökonomische Opfer nicht möglich sei, keineswegs abschrecken, diese Neue Wiener Musik-Zeitung zu gründen, indem er es als ein Verdienst ansah, die Interessen der edeln Kunst, die einen so grossen Einfluss auf die menschlichen Zustände übt, in einem eigenen, denselben gewidmeten Organe zu vertreten. Die Theilnahme, die seinem Unternehmen von vielen Seiten, namentlich des Auslandes, entgegenkam, lohnte seine Bemühungen, und, während der Fortführung des Blattes durch volle neun Jahre und Opfer, seine Abonnenten, denen er hiefür den herzlichsten Dank sagt, sind ihm auch dann treu geblieben, als in den letzteren Jahren mehrere Musik-Zeitungen nach einander auftauchten. Da nun aber durch diese Blätter die musicalischen Interessen in jeder Richtung auf das mannigfaltigste und reichlichste vertreten sind, so kann der Unterzeichnete, dessen umfassendes Verlags- und Musicalien-Leih-Geschäft seine volle Zeit und Kraft in Anspruch nimmt, keinen Beruf mehr fühlen, jenes Unternehmen auf Kosten seiner geschäftlichen Interessen mit ökonomischen Opfern weiter fortzuführen, und er tritt daher mit dem einzigen Wunsche von demselben zurück, dass sein Bestreben, den Sinn für echte Musik zu fördern, nicht ganz erfolglos geblieben sei. F. Glöggl, Redacteur und Herausgeber der Neuen Wiener Musik-Zeitung."

Die Niederrheinische Musik-Zeitung

erscheint jeden Samstag in einem ganzen Bogen mit zwanglosen Beilagen. — Der Abonnementspreis beträgt für das Halbjahr 2 Thlr., bei den K. preuss. Post-Anstalten 2 Thlr. 5 Sgr. Eine einzelne Nummer 4 Sgr.

Briefe und Zusendungen aller Art werden unter der Adresse der M. DuMont-Schauberg'schen Buchhandlung in Köln erbeten.

Verantwortlicher Herausgeber: Prof. *L. Bischoff* in Köln.
Verleger: *M. DuMont-Schauberg*'sche Buchhandlung in Köln.
Drucker: *M. DuMont-Schauberg* in Köln, Breitstrasse 76 u. 78.

Niederrheinische Musik-Zeitung
für Kunstfreunde und Künstler.

Herausgegeben von Professor *L. Bischoff.* — Verlag der *M. DuMont-Schauberg*'schen Buchhandlung.

Nr. 2. **KÖLN, 12. Januar 1861.** **IX. Jahrgang.**

„Zukunftsmusik."

(Schluss. S. Nr. 1.)

Ehe wir uns von der Selbstschau (wir wählen das bescheidenste Wort) des Dichters R. Wagner zu der des Musikers wenden, wollen wir unseren Lesern noch den Grund nicht vorenthalten, den Wagner für seine Wahl der Stoffe aus dem Gebiete der Sage aufstellt.

Zunächst führt er dafür an, dass durch den Sagenstoff dem Dichter und namentlich dem Musiker die Nöthigung genommen sei, das Historisch-Conventionelle auszuführen. Dann fährt er fort:

„Die Sage, in welche Zeit und welche Nation sie auch fällt, hat den Vorzug, von dieser Zeit und dieser Nation nur den rein menschlichen Inhalt aufzufassen und diesen Inhalt in einer nur ihr eigenthümlichen, äusserst prägnanten und desshalb schnell verständlichen Form zu geben. [Wenn man an die Sage vom heiligen Gral im Lohengrin denkt, so wird man diesen Satz also umkehren müssen: „in einer äusserst verschwimmenden und desshalb unverständlichen Form".] Eine Ballade, ein volksthümlicher Refrain genügt, augenblicklich uns diesen Charakter mit grösster Eindringlichkeit bekannt zu machen. Diese sagenhafte Färbung, in welcher sich uns ein rein menschlicher Vorgang darstellt, hat namentlich auch den wirklichen Vorzug, die oben von mir dem Dichter zugewiesene Aufgabe, der Frage nach dem Warum beschwichtigend vorzubeugen, ganz ungemein zu erleichtern. Wie durch die charakteristische Scene, so durch den sagenhaften Ton wird der Geist sofort in denjenigen träumerischen Zustand versetzt, in welchem er bald bis zu dem völligen Hellsehen gelangen soll, wo er dann einen neuen Zusammenhang der Phänomene der Welt gewahrt, und zwar einen solchen, den er mit dem Auge des gewöhnlichen Wachens nicht gewahren konnte, wesshalb er da auch stets nach dem Warum frug, gleichsam um seine Scheu vor dem Unbegreiflichen der Welt zu überwinden, der Welt, die ihm nun so klar und hell verständlich wird. Wie diesen hellsehend machenden Zauber endlich die Musik vollständig ausführen soll, begreifen Sie nun leicht." [??]

Was werden sich die Franzosen wundern, sie, die bisher den „Zusammenhang der Phänomene der Welt" nur durch wissenschaftliche Forschungen, logische und mathematische Folgerungen ergründen zu können meinten, wenn sie von dem deutschen Musiker erfahren, dass „das Auge des gewöhnlichen Wachens" die Welt nicht begreifen konnte, welche „der hellsehend machende Zauber" der Sage, der aus „dem träumerischen Zustande des Geistes" hervorgeht, ihnen „klar und verständlich" macht! Sprächen wir diesen unseren Ausruf als Resultat einer Lesung gewisser Sätze in Wagner's Brief aus, ohne diese Sätze selbst wiederzugeben, so würden wir jedenfalls der Anschuldigung des Auseinanderreissens der Gedanken, der böswilligen Entstellung, und was dergleichen mehr ist, anheimfallen. Denn es würde unglaublich sein, dass ein vernünftiger Mensch bei „gewöhnlichem Wachen" Dinge vorbringen könnte, für deren Bezeichnung der sprüchwörtliche „blaue Dunst" noch ein sehr schmeichelhafter Ausdruck ist. Wir waren also genöthigt, die ganze Stelle ohne Auslassung abdrucken zu lassen, wie geschehen, damit Jeder sich selbst ein Urtheil bilde, oder richtiger sich von der „Entrücktheit"*) des Schreibers überzeuge.

Die Missgeburt einer solchen Theorie kann man als ein „neues Phänomen" nur dann begreifen, wenn man die spitzfindige Liebesfaselei, die widrige Spielerei mit Gefühlswitz oder witziger Sentimentalität, das supra-naturalistische Symbolisiren des „übersinnlichen sinnlichen" Freiers Tristan und seiner Geliebten in dem Drama dieses Namens als praktisch ausgeführt, als wirklich vorhanden kennt.

*) Tristan und Isolde. Schluss: „Grosse Entrücktheit unter den Umstehenden."

Nachdem Wagner bis zu S. 40 seines Briefes von sich, dem Dichter, gesprochen, fügt er auf den übrigen zwölf Seiten, wie er sagt, als „Musiker", eine „theoretische Beweisführung" für die Behauptung an, „dass bei seinem dichterischen Verfahren die Melodie und ihre Form einem Reichthum und einer Unerschöpflichkeit zugeführt werden, von denen man sich ohne dieses Verfahren gar keine Vorstellung machen konnte." (S. 40.)—Armer Mozart, Weber u. s. w.!!

Er beginnt also auch als Musiker wieder mit jener Bescheidenheit, die sich selbst als dasjenige Genie hinstellt, in dessen Leistungen sich die von nun an noch einzig mögliche Musik, weil aus der einzig möglichen Poesie geflossen, gipfelt. Nach der versprochenen „theoretischen Beweisführung" suchen wir auf den letzten Briefseiten vergebens. Was soll denn auch die Theorie, angenommen, dass sie wirklich aufgestellt wäre, hierbei beweisen? Wenn der Marmorblock ganz vortrefflich zur Statue vorbereitet und „vorgebildet" dasteht, ist dadurch theoretisch zu beweisen, dass der Künstler daraus eine Venus oder einen Apollo schaffen wird? Bei diesem Punkte angekommen, bei der musicalischen Form, die das Gedicht zum musicalischen oder, nach Wagner's System gesprochen, zum einheitlich poetisch-musicalischen Kunstwerke macht, die das melodische Gewand dem bis jetzt nur erst dichterisch gestalteten Bilde umwirft, hört die Theorie auf, und kein noch so phantasiereiches oder „entrücktes" Geschwätz kann an die Stelle der Melodie (der Musik) treten; hier wollen wir Töne hören, nicht Raisonnements und Demonstrationen lesen.

Doch siehe! Wagner kommt endlich selbst zu dieser Erkenntniss und sagt (S. 48): „Ich bescheide mich, dem willigen Leser nur die allgemeinsten Tendenzen (?) zu geben; denn in Wahrheit haben wir uns selbst in dieser Mittheilung schon dem Punkte, wo schliesslich nur das Kunstwerk selbst noch vollen Aufschluss geben kann."

Damit stimmen wir vollkommen überein. Wenn er nun aber fortfährt: „Sie kennen (vom „„Leser"" wendet er sich hier wieder an den „„Freund"") meine Partitur des Tristan, und wenngleich es mir nicht einfällt, diese als Modell des Ideals betrachtet wissen zu wollen, so werden Sie mir doch zugestehen, dass vom Tannhäuser zum Tristan ich einen weiteren Schritt gemacht habe, als ich ihn von meinem ersten Standpunkte, dem der modernen Oper aus, bis zum Tannhäuser zurückgelegt hatte" — so liegt darin allerdings eine Wahrheit; ob der „weitere Schritt" aber ihn dem wirklichen Kunstwerke näher gebracht habe, das ist eine andere Frage, deren Beantwortung nicht lange auf sich warten lassen wird.

So viel man aus dem ganzen zweiten Abschnitte des Briefes ersehen kann, will Wagner die Sinfonie, d. h. die Beethoven'sche, mit der scenisch ausgeführten dramatischen Action so verbinden, „dass letztere die Bedeutung der Sinfonie ausdrückt." Beethoven's Verfahren habe nämlich „als ganz neuen Erfolg die Ausdehnung der Melodie durch reichste Entwicklung aller in ihr liegenden Motive zu einem grossen, andauernden Musikstücke, welches nichts Anderes als eine einzige, genau zusammenhangende Melodie war", bewirkt. Darauf geht die Argumentation etwa folgender Weise weiter:

„Das gewonnene Verfahren auf dem Felde der Instrumental-Musik ist von deutschen Meistern ziemlich annähernd auch auf die gemischte Choral- und Orchestermusik angewandt worden [Sollen hier Bach und Händel gemeint sein, die von Beethoven gelernt haben?? oder hat sich Wagner herabgelassen, an Mendelssohn, Schumann, Hiller zu denken?]—nie vollgültig bisher auf die Oper." —„Beethoven hat in der grossen Messe Chor und Orchester fast ganz wieder wie in der Sinfonie angewandt." — „Das war ihm durch die Beschaffenheit der Texteswerte möglich. Sollte dasselbe Verfahren auf die Oper angewandt werden, so musste erst in der dramatischen Dichtung selbst ein poetisches Gegenstück zur symphonischen Form erhalten werden, welches, indem es diese reiche Form vollkommen erfüllte, zugleich den innersten Gesetzen der dramatischen Form am besten entsprach." (S. 44.)— „Dieses der melodischen Sinfonie-Form ganz entsprechende Gedicht" — —wer hat es geschaffen? Wagner nennt ihn nicht, er schildert ihn uns nur, und das wiederum mit seiner gewöhnlichen Bescheidenheit:

„Der Dichter, welcher das unerschöpfliche Ausdrucks-Vermögen der symphonischen Melodie vollkommen inne hat, wird sich veranlasst sehen, den feinsten und innigsten Nuancen dieser Melodie, die mit einer einzigen harmonischen Wendung ihren Ausdruck auf das ergreifendste umstimmen kann, von seinem Gebiete aus entgegen zu kommen; ihn wird die früher ihm vorgehaltene enge Form der Opern-Melodie nicht mehr beängstigen, etwa nur einen inhaltlosen, trockenen Kanvas (!) zu geben; vielmehr wird er dem Musiker das diesem selbst verborgene Geheimniss ablauschen, dass die melodische Form noch zu unendlich reicherer Entwicklung fähig ist, als ihm dies bisher in der Symphonie selbst möglich dünken durfte, und diese Entwicklung vorahnend, bereits die poetische Conception mit fesselloser Freiheit entwerfen.

„Wo also selbst der Symphoniker noch mit Befangenheit zur ursprünglichen Tanzform zurückgriff und nie selbst für den Ausdruck ganz die Gränzen zu verlassen wagte, welche ihn mit dieser Form im Zusammenhang hielten,

da wird ihm nun der Dichter zurufen: „„Stürze dich zaglos in die vollen Wogen des Meeres der Musik! Hand in Hand mit mir kannst du nie den Zusammenhang mit dem jedem Menschen Allerbegreiflichsten verlieren; denn durch mich stehst du jederzeit auf dem Boden der dramatischen Action, und diese Action im Momente der scenischen Darstellung ist das unmittelbar Verständlichste aller Gedichte. Spanne deine Melodie kühn aus, dass sie wie ein ununterbrochener Strom sich durch das ganze Werk ergiesst; in ihr sage du, was ich verschweige, weil nur du es sagen kannst; und schweigend werde ich Alles sagen, weil ich dich an der Hand führe.""

„In Wahrheit ist die Grösse des Dichters am meisten danach zu ermessen, was er verschweigt, um uns das Unaussprechliche selbst schweigend uns sagen zu lassen; der Musiker ist es nun, der dieses Verschwiegene zum hellen Ertönen bringt, und die untrügliche Form seines laut erklingenden Schweigens ist die unendliche Melodie." (??)

So drehen wir uns immer wieder in demselben Kreise herum, von dessen Peripherie alle glänzenden Radien auf den Einen Mittelpunkt, das Ich des Schreibers, zusammenschiessen.

Bei der projectirten Anwendung der Beethoven'schen Sinfonie auf das Drama hat Wagner nur ein kleines Moment nicht in Anschlag gebracht, das uns dazu doch einiger Maassen nothwendig erscheint, das ist das Genie Beethoven's, in Verbindung mit dem vollkommensten musicalischen Wissen, aus einem oder zwei musicalischen Motiven ein Musikstück zu schaffen, das allerdings „eine einzige, zusammenhangende Melodie" genannt werden kann. So lange wir in dem Dichter-Musiker nicht das geniale Erfindungs-Vermögen, und nicht dieses allein, sondern auch die geniale Arbeit Beethoven's in musicalisch thätiger Schaffungskraft finden, werden uns Redensarten und die Dreistigkeit, sich mit einem mystischen Dunstkreise als Priester des Sinfonie-Drama's in Beethoven'schem Stile zu umhüllen, nur von dem anmaassenden Wollen, niemals aber von dem wirklichen Können desselben überzeugen. Wir lassen Wagner's Aeusserungen über die Beethoven'sche Sinfonie gelten; aber in ihnen liegt ja die Anerkennung der nicht etwa steif contrapunktischen, sondern genial angewandten thematischen Arbeit, ohne welche Beethoven's Verfahren unmöglich gewesen; und wo ist von dieser in allem, was Wagner geschrieben, auch nur eine Spur vorhanden?

Und wie unverantwortlich verhöhnt er den unmittelbaren Vorgänger Beethoven's, den grössten Musiker aller Zeiten, den Meister in Verbindung von phantasiereichem, melodischem Inhalt mit vollendeter Form! Nachdem er vorher bei Erwähnung des italiänischen Opernstils — man begreift übrigens nicht, warum Wagner den von jedem Musikschüler schon vor langen Jahren zu begründenden Tadel dieses Stils immer und immer wieder breit tritt und sich stets so geberdet, als wären die Opern Mozart's, Cherubini's, Fidelio, Spontini's, Weber's, Marschner's u. s. w. gar nicht in der Welt! — nachdem er also geäussert, dass im italiänischen Opernhause die Musik während der Conversation und der Besuche in den Logen fortfuhr mit der Aufgabe, welche man bei grossen Diners der Tafelmusik stellt, nämlich durch ihr Geräusch die sonst schüchterne Unterhaltung zum lauteren Ausbruch zu bringen, schreibt er wörtlich, wie folgt:

„Noch bei den Vorgängern Beethoven's sehen wir bedenkliche Leeren zwischen den melodischen Haupt-Motiven selbst in symphonischen Sätzen sich ausbreiten; wenn Haydn namentlich zwar schon diesen Zwischensätzen eine meist sehr interessante Bedeutung zu geben vermochte, so war Mozart, der sich hierin bei Weitem mehr der italiänischen Auffassung der melodischen Form näherte, oft, ja, fast für gewöhnlich, in diejenige banale Phrasenbildung zurückgefallen, die uns seine symphonischen Sätze häufig im Lichte der so genannten Tafelmusik zeigt, nämlich einer Musik, welche zwischen dem Vortrage anziehender Melodieen auch anziehendes Geräusch für die Conversation bietet; mir ist es wenigstens bei den so stabil wiederkehrenden und lärmend sich breit machenden Halbschlüssen der Mozart'schen Symphonie, als hörte ich das Geräusch des Servirens und Deservirens einer fürstlichen Tafel in Musik gesetzt." (S. 42.)

Und uns ist es bei diesen Worten, als wenn wir einen unverschämten Bettler auf einen Fürsten schimpfen hörten, weil es ihm verweigert ist, auch nur die Brosamen von der fürstlichen Tafel aufzulesen, geschweige denn, selbst mit daran zu sitzen.

Hat Wagner diese Lästerung Mozart's etwa durch die Schlussseiten seines Briefes abbüssen wollen, auf denen er sich herablässt, von den „grossen Meistern" vor ihm zu sprechen? Wir können diesen ganzen Schluss-Passus nur für ein Zugeständniss an die französischen Leser und an die Stellung Wagner's in Paris vor der Aufführung seines Tannhäuser halten. Zwar wehrt er sich überhaupt dagegen, dass sein Brief eine Vorbereitung zu dieser Aufführung sei, behauptet auch, dass er in derselben „weniger eine Speculation, als eine Angelegenheit des Herzens erkennt". Wir wissen aber, was wir auf solche Sentimentalitäten bei Wagner zu geben haben, und er widerspricht sich selbst, da er ja gleich in dem ersten Absatze der er-

sten Seite die Hoffnung ausspricht, dass durch diesen Brief „mancher befangene Kritiker sich in die leichtere Lage versetzt fühlen werde, bei der bevorstehenden Aufführung nur das Kunstwerk selbst, nicht aber auch zugleich eine bedenklich erscheinende Theorie beurtheilen zu dürfen.“ Auch unterlässt er nicht, ganz am Schlusse dem Tannhäuser insbesondere noch ein empfehlendes Postscriptum mitzugeben, was wir ihm übrigens gar nicht verdenken können, da wir selbst der Aufführung der Oper eines deutschen Componisten in Paris den grössten Erfolg wünschen, etwa gerade so, wie man einer deutschen Macht den Sieg gegen das Ausland wünscht, aber nicht zu Gunsten eines verwerflichen Systems.

Deutsche Leser werden freilich erstaunen, wenn sie aus Wagner's Munde die Aeusserungen hören: „Offenbar hat alles, was ich hier als strengste Consequenz eines idealen Verfahrens bezeichnet habe, unseren grossen Meistern von je auch nahe gelegen. Aus rein abstracter Reflexion sind auch mir ja diese Folgerungen auf die Möglichkeit eines idealen Kunstwerkes nicht aufgegangen, sondern ganz bestimmt waren es meine Wahrnehmungen aus den Werken unserer Meister, die mich auf jene Folgerungen brachten. Standen dem grossen Gluck nur noch die Engigkeit und Steifheit der vorgefundenen und von ihm keineswegs principiel erweiterten, meist noch ganz unvermittelt neben einander stehenden Opernformen entgegen, so haben schon seine Nachfolger diese Formen Schritt für Schritt auf eine Weise zu erweitern und unter sich zu verbinden gewusst, dass sie, namentlich wenn eine bedeutende dramatische Situation hierzu Veranlassung gab, schon vollkommen für den höchsten Zweck genügten. Das Grosse, Mächtige und Schöne der dramatisch-musicalischen Conception, was wir in vielen Werken verehrter Meister vorfinden, und wovon zahlreiche Kundgebungen näher zu bezeichnen mir hier unnöthig dünkt, ist Niemand williger, entzückt anzuerkennen, als ich, da ich mir selbst nicht verheimliche, in den schwächeren Werken frivoler Componisten auf einzelne Wirkungen getroffen zu sein, die mich in Erstaunen setzten. — — Was von je mich aber desto tiefer verstimmte, war, dass ich alle diese unnachahmlichen Vorzüge der dramatischen Musik in der Oper nie zu einem alle Theile umfassenden, gleichmässig reinen Stile ausgebildet antraf. In den bedeutendsten Werken fand ich neben dem Vollendetsten und Edelsten ganz unmittelbar auch das unbegreiflich Sinnlose, ausdruckslos Conventionelle, ja, Frivole zur Seite.“

Er gibt hierauf einige allgemeine Bemerkungen zum Beweise der letzteren Behauptung, fährt dann aber auf S. 50 fort: „Es ist wahr, die zuletzt bezeichneten Inconsequenzen kommen nicht eigentlich bei unseren wirklich grossen Meistern vor, sondern vielmehr bei denjenigen Componisten, bei denen wir uns mehr nur darüber wundern, wie sie sich auch Schönheiten zu eigen machen konnten.“

Es wird dann auch Weber ganz besonders hervorgehoben; ja, Wagner, der recht gut weiss, dass die französische Kritik auf der Stelle die Verwandtschaft des Tannhäuser mit den Weber'schen Opern herausfühlen wird, was sie schon bei seinen Concerten gethan, beeilt sich, zu gestehen: „Ich bin sicher, den vielleicht zu hoffenden Erfolg zum grossen Theile noch dem sehr kenntlichen Zusammenhange dieser Oper mit denen meiner Vorgänger, unter denen ich Sie vorzüglich auf Weber hinweise, zu verdanken.“ Weiterhin wird Weber ein „reiner, edler und inniger Geist“ von ihm genannt und „sein erstes, geliebtes Vorbild“.

Trotzdem kann er es natürlich nicht lassen, zu bedauern, dass „die grossen Meister die Oper so nahe an die Vollendung eines reinen Stils brachten“, aber doch immer wieder „Rückfälle eintraten“, so dass selbst Weber sich bestimmen liess, „hier und da es mit dem Stil nicht so streng zu nehmen, sondern weisliche Zugeständnisse zu machen“. — „Diese Zugeständnisse“, heisst es dann weiter, „werden Sie, ich glaube mich dessen rühmen zu können, in meinem Tannhäuser nicht mehr antreffen“ — eine leise Andeutung der Ueberflügelung Weber's durch den Tannhäuser —, nach welcher schliesslich bemerkt wird, dass, ausser in dem „Gedicht und der darin enthaltenen consequenten dramatischen Entwicklung“, „die Form des Werkes vielleicht das Wesentlichste sei, was die Oper Tannhäuser von der Oper der Vorgänger unterscheide“.

Das Letztere klingt ordentlich bescheiden. Nun, wir sind neugierig, was die Franzosen zu der Form, die sich hauptsächlich in den Recitativen im Tacte, den Arioso's u. s. w. offenbart, sagen werden, da dieselbe sie zu der psalmodirenden Weise Lully's und Rameau's zurückführt.

Virtuosen-Productionen in den frankfurter Museums-Concerten.

II.

Der zum zweiten Concerte (23. November) eingeladene Künstler war der königlich hannover'sche Kammer-Virtuose Herr August Kömpel, derselbe, der ungefähr vor Jahr und Tag an derselben Stelle mit dem eilften Violin-Concerte seines ehemaligen Lehrers Spohr die Zuhörer in gerechte Bewunderung versetzt hat, worüber Nr. 2

d. Bl. im vorigen Jahrgange Kunde gegeben. Diesmal fiel seine Wahl auf das zehnte Concert in *A-dur* von seinem Lehrer, und als Zugabe folgten Variationen über ein Mozart'sches Thema von F. David.

Fragt der Cultur-Historiker, warum in unserer Zeit die grossen Männer fast in jedem Fache immer seltener werden, und findet er die Ursache in der nivellirenden Hartnäckigkeit, die sich dem emporringenden Streben des Einzelnen, aber auch seines Erhaltens auf erhöhter Stufe entgegenstemmt, so lässt sich diese Beobachtung auch auf musicalischem Gebiete anstellen, und zwar, wie Thatsachen zeigen, am ergiebigsten auf dem Felde der Reproduction. Nach dieser Richtung hin weiss eine frühere Periode wenig zu sagen von dem Kampfe des strebenden Künstlers mit seiner Zeit, wenn er in Folge erhaltener individueller Ausbildung seinen eigenen Weg gehen wollte. Eine grosse Anzahl Gleichstrebender, zumeist auf langen Schulbänken mechanisch abgerichtet, wie in der Gegenwart zu sehen, stellte sich dem Einzelnen nicht entgegen, um ihn entweder durch materielle Erfolge zu blenden, oder, indem sie kunstwidrige Manieren zur Herrschaft bringt, selbst einen festen Charakter befangen zu machen und seine exceptionelle Stellung unvermerkt zu gefährden.

Dieser Gefahr kann sich heutzutage Niemand entziehen; es kommt also nur darauf an, sie zu bestehen, im allgemeinen Wettlaufe nach oben auf dem selbstgewählten Wege zu beharren, unbeirrt von den Sprüngen der Mitläufer, denen die „Bewunderung von Kindern und von Affen" zujauchzt, verachtend alle, denen zum Emporkommen jedes Mittel willkommen ist. Möge Herr Kömpel, der sich durch die Vergegenwärtigung des Spohr'schen Violinspiels in die musicalische Welt nicht bloss von Deutschland so glänzend eingeführt hat, mit energischer Abweisung aller Verlockungen, die auf ihn eindringen mögen, den aller Spohr'schen Concertmusik eigenthümlichen breiten Stil unverrückt festhalten, einen Stil, der einen kräftig geführten Bogen und markigen Ton als wesentliche Bedingungen voraussetzt, folglich der gegenwärtig herrschenden Flüchtigkeit durch Uebertreibung der Tempi schnurstracks entgegen ist. Bei moderner, flüchtiger Behandlung würde ein breit angelegtes und meist auch notenreiches Tongemälde, wie die Spohr'schen Concertstücke, zur Miniatur zusammenschrumpfen. Ein von Spohr selber mit Sorgfalt ausgebildeter Künstler soll alle ihn umgebenden Irrlichter übersehen und mit gewissenhafter Pietät an dem Ueberkommenen hangen. Dies muss ihm einen ehrenvollen Platz in der Kunstgeschichte sichern. Er muss sich für zu hoch halten, um den Mendelssohn-Concert-Geigern Concurrenz zu machen.

Ueber die David'schen Variationen und deren Vortrag neben einem Concerte von Spohr wäre ungefähr die Anmerkung zu machen: Wer zwei Herren aus entgegengesetzten Schichten des Volkes zugleich dienen will, muss nothwendiger Weise eine Doppel-Natur haben. Auf diese Variationen eben keinen Tadel werfend, erlaube ich mir denn doch den Wunsch auszusprechen, dass ein Spieler wie Herr Kömpel sich mit derlei Compositionen nicht befassen möchte, ja, unbeschadet des angeeigneten Stils sich nicht damit befassen dürfe. — Es bleibt nur noch zu bestätigen, dass die Zuhörerschaft im frankfurter Museum den Künstler mit Beifall überschüttet hat.

Das Programm zum vierten Concerte am 21. December brachte zu freudiger Ueberraschung den Namen eines der gefeiertsten Künstler und Componisten für die Violine aus der classischen Epoche, der von der lebenden Generation der Geigenkünstler ganz vernachlässigt, von den fashionablen Virtuosen nur mit Achselzucken genannt wird; — Viotti heisst der Mann. Dass dieser Name fast dem gesammten Concert-Publicum unbekannt, ist aus dem eben Angeführten zu entnehmen, denn zählt er doch seit drei Decennien zu den bereits Verschollenen*). Für diejenigen Musikfreunde, die über Viotti's Bedeutung in der Kunstgeschichte näher informirt zu sein wünschen, wird nachstehende Stelle aus seiner Biographie nicht unwillkommen erscheinen.

Viotti (Giovanni Battista), geb. 1755 zu Fontana in Piemont, gest. 1824 zu London, war einer der ausgezeichnetsten Violinspieler und zugleich einer der vorzüglichsten Componisten für sein Instrument. Als der würdigste Schüler Pugnani's hat er dessen gediegene Schule rein fortgepflanzt und, selbst mit der Zeit fortschreitend, vervollkommnet; unter seinen Schülern sind Rode, Alday, Libon, La Barre, Cartier, Vacher, Pixis u. A. zu erwähnen. Sein Ton war stark und voll, und sein Spiel verband mit Reinheit, Genauigkeit und ungemeiner Fertigkeit die reizendste Einfachheit. Von den genannten Schülern war es Rode, der am meisten zur Befestigung und Verbreitung der Schule gewirkt, andere sind inmitten ihrer Künstler-Laufbahn dem Leben entrissen worden. Wir besitzen von ihm etwa 27 Concerte, 2 Concertant-Sinfonieen für zwei Violinen, 36 Violin-Duette, mehrere Quartette und Trio's u. s. w.

Das von Herrn Concertmeister Ludwig Straus im Museum vorgetragene Concert in *H-moll* ist das vierund-

---

*) Hier in Köln ist er das nicht. Nicht nur in der musicalischen Gesellschaft haben wir Concerte von Viotti gehört, auch in dem Gürzenich-Concerte hat Joachim vor einem oder zwei Jahren ein Concert von Viotti gespielt.

Die Redaction.

zwanzigste in der Reihenfolge, ein Werk von mauerfesten Formen, das seinen Mann sucht, der das erforderliche Zeug zu dessen charaktergemässer Ausführung mitbringt. Dass es in Herrn Straus den Rechten gefunden, darf hiermit versichert werden. Männliche Kraft im Vereine mit schwungvoller Bogenführung, die nichts gemein hat mit der widerlich süsslichen Glätte des Bogens vieler der jetzigen Geiger, gestaltete die Leistung in Bezug auf Ton-Qualität und Technik zu einer wahrhaft preiswürdigen. Die Tonfärbung anlangend, die Ingredienz nämlich, die von den Werken der früheren Meister vorzugsweise beansprucht wird, so gehört diese überhaupt zu den lobenswerthesten Eigenschaften des Herrn Straus. Was jedoch die ästhetische Seite des Vortrags, vornehmlich in den Passagen betrifft, in so fern dieselbe auch von der Adjustirung der Violine bedingt wird, da wäre mehr Uebereinstimmung zwischen dem subjectiven Gefühle und dem objectiven Mittel zu dessen Ausdruck zu wünschen gewesen, um das Schöne in jeder Stelle makellos zur Erscheinung zu bringen. Der den modernen, überaus notenreichen Compositionen entsprechende dünne Saitenbezug lässt die erforderliche Kraftäusserung beim Auflegen des Bogens nicht zu. Bei aller Vorsicht wird die Wucht des Bogens die Saite bisweilen schwirren machen und dadurch den beabsichtigten Glanz der Färbung beeinträchtigen. Es wird der physischen Kraft des Herrn Straus ein Leichtes sein, sein Instrument zu vollkommener Wiedergabe jener grossen Tongemälde in Stand zu setzen und in allen Stellen kunstschön erklingen zu lassen. — Die am Schlusse des ersten Satzes eingelegte Cadenz war keine glückliche Erfindung. Ein Gehäufe von Accorden allein ist noch keine Cadenz. Diese soll ihre wesentlichen Bestandtheile aus den Haupt-Motiven des Satzes schöpfen, dessen Abschliessen sie glänzend und sinnig bewirken will. Heterogenes, etudenartiges Beigemische soll fern bleiben. Nebst diesem ist eine wohlerwogene Kürze ein Haupt-Erforderniss der Cadenz. Leider ist in den Cadenzen der gegenwärtigen Virtuosen zu oft das pure Gegentheil dieser Erfordernisse hörbar.

In dem ausgezeichneten Beifalle, dessen Herr Straus sich zu erfreuen gehabt, dürfte er zugleich die Aufforderung finden, die Gelegenheit wahrzunehmen, um bald ein anderes dieser Werke zu Gehör zu bringen, weiterhin aber auch einmal an unseren deutschen Louis Maurer zu denken, von dessen prächtigen Concerten ausser der Concertante für vier Violinen unserer Zeit Alles fremd geworden. Wie das frankfurter musikliebende Publicum werthvolle Compositionen aus der früheren Epoche aufnimmt, wenn sie gut vorgetragen werden, das hat es jüngst in der fünften Quartett-Sitzung des Herrn Straus mit Beethoven's Serenade Op. 8 (aus dem Jahre 1798) wiederum dargethan. Diese in einigen Sätzen reizend schöne Composition voll Humor und Naivetät hat nach einem Quartett von Schumann in *F-dur*, Op. 41, auf die ganze Versammlung wie Balsam gewirkt.

Mit der Tartini'schen Sonate (Pastorale in *A-dur*, zufolge Programm) für Violin-Solo hat Herr Straus nur sporadischen Beifall geärntet; mit Recht, denn derlei Stücke gehören in die Studirstube, nicht in den Concertsaal. Die Verbannung der wahrhaft lächerlichen Mode mit derlei Solo-Vorträgen würde den im Ganzen achtungswerthen Charakter der Museums-Concerte sicherlich noch erhöhen. Die Herren vom Orchester bedauern gewiss, während der Production meist elender Salonstücke passive Zuhörer abgeben zu müssen, und würden sich unbezweifelt freuen, kleinere Werke mit Orchester-Begleitung, deren es für Pianoforte und auch für Violine viele und gehaltvolle gibt, unter ihrer Mitwirkung zur Ausführung bringen zu können.

A. Schindler.

Die herabgesetzte Orchesterstimmung.

In Beziehung auf die Annahme der pariser Stimmung hat sich in Dresden eine Warnungsstimme erhoben, aus welcher wir als Curiosa folgende Stellen mittheilen:

„Dem Vernehmen nach beabsichtigt man in Dresden ebenfalls, wie in Paris, die hohe Orchesterstimmung herabzusetzen, und sollen die dresdener Capellmeister mit Vorschlägen darüber von der königlichen General-Direction des Hoftheaters beauftragt worden sein. Diese Bereitwilligkeit ist mit Dank anzuerkennen. Nur übereile man sich nicht, und nehme ja nicht die neue pariser Normalstimmung an, da dieselbe im Verhältnisse zur jetzigen dresdener Stimmung nur um eine Kleinigkeit, nämlich bloss einen Achtelton, tiefer ist, während Sachverständige sich mehr für die Erniedrigung ungefähr um fast einen halben Ton aussprechen müssen. Offen gesagt, haben die Franzosen die richtige Lösung dieser wichtigen und überaus schwierigen Frage total verfehlt und der Kunst damit keinen wahren Dienst erwiesen. (!)

„Die Fehler, die in Paris dabei gemacht wurden, sind folgende:

„1. Frankreich hätte nicht für sich allein eine solche wichtige Veränderung vornehmen sollen, sondern es hätten Unterhandlungen mit Kunstverständigen anderer Staaten, mit Deutschland, Italien, England, Russland und America Statt finden sollen, welche, wenn auch spät, doch den Nutzen gehabt hätten, dass eine in der ganzen Welt gültige Tonhöhe eingeführt worden wäre. (!)

„2. War die Commission aus Männern zusammengesetzt, welche von ihrem Standpunkte aus nicht die nöthigen Kenntnisse und Erfahrungen über diesen Gegenstand besassen, welche zu der Entscheidung dieser Frage gehören.

„3. Den Pianoforte-Fabricanten zu Liebe setzte man die neue Stimmgabel nicht tief, weil man dem Pianofortehandel nach dem Auslande durch eine zu grosse Abweichung von der gebräuchlichen Tonhöhe keine Störung verursachen wollte.

„4. Hatte man kein leitendes Princip, von welchem man ausging. Man wählte von den gegenwärtigen eingesandten vielen hohen Stimmgabeln die tiefste, die an sich schon eine sehr hohe genannt werden muss, während man bloss die alte bewährte hätte wieder aufsuchen sollen.

„Wie sonderbar! Zu der Zeit, als die französische Regierung diese Regelung der Tonhöhe vorhatte, gab es viele Personen, welche auf der Tonkünstler-Versammlung in Leipzig Vorträge über diesen Gegenstand halten wollten, und sich für befähigt glaubten, mit einigen akustischen Kenntnissen diese Frage zu erörtern. Sobald aber der Beschluss über die neue Stimmung von Paris ausgegangen war, hat sich in ganz Deutschland noch nicht eine einzige beurtheilende Stimme über denselben ausgesprochen. (??)

„Da man in Deutschland bekanntlich Alles den Franzosen so gern nachahmt (in Köln hat die Concert-Direction bereits unter Hiller die französische Normal-Stimmgabel angenommen, auch St. Petersburg hat sich vorschnell für dieselbe entschieden), so ist es hohe Zeit, Deutschland von der Annahme derselben abzurathen und zu warnen.

„Will Dresden eine andere Stimmung als die pariser annehmen, so wird es rathsam sein, sich mit den grösseren Capellen Deutschlands in Einvernehmen zu setzen."

(Ein solcher Bundestag würde sicher am schnellsten einig werden!)

Aus Düsseldorf.

Der düsseldorfer allgemeine Musik-Verein hat im vergangenen Jahre die Reihe seiner vier ersten Abonnements-Concerte unter Leitung des städtischen Musik-Directors Herrn Julius Tausch durch das Concert am 20. December beschlossen. Wollte man den Maassstab für die Vorzüge eines Concert-Instituts nach der Zahl der Abonnenten nehmen, so würde man keineswegs immer gerecht sein, da zumal in kleineren Städten eine Menge von Ursachen, die der Kunst ganz fern liegen, auf den mehr oder weniger zahlreichen Besuch der Concerte einwirken.

Gewöhnlich bildet die musicalische Gemeinde einen Staat im Staate, und da sie denn in der Regel eine republicanische ist, so ist es gar oft sehr schwer, die „harmonischen" Republicaner unter Einen Hut zu bringen. Weil alle Leiter und Beamten des republicanischen Staates von Wahlen abhangen, so gibt es leicht Parteien, die sich für einen bestimmten Mann interessiren, und oft verliert die besiegte Partei, wenn ihr Mann nicht gewählt wird, plötzlich allen Sinn für die Kunst! Ja, man sagt, dass diese Kleinstädterei selbst in einer sehr grossen Stadt am Rheine so weit geht, dass man sogar für einen Platz Partei macht, und nur dann für den Bau eines neuen Kunsttempels stimmt und zeichnet (d. h. Geld), wenn er auf den von der Partei bestimmten Boden zu stehen kommt, sonst nicht.

Dabei scheint es uns aber, die wir wirklich für die Kunst eingenommen sind, sehr verkehrt und unverantwortlich, wenn man den einen republicanischen Grundsatz annimmt und den anderen nicht, nämlich den, dass sich alle wahren Patrioten der Majorität der Stimmen fügen.

Ein anderes Ding von Einfluss auf den Concertbesuch, das ebenfalls ausser der Kunst liegt, ist die Mode. Ist es einmal dahin gekommen, dass es zum Tone der gebildeten Welt gehört, Concerte zu besuchen, dass sich die Damen fragen, was sie im nächsten Concerte anziehen, dass man sich neue Kleider dazu machen lässt, dass es specielle Toilettenstücke gibt, die nach dem Concerte benannt werden, wie z. B. Concert-Mäntel, Concert-Shawls u. s. w., dann hat man gewonnen.

Ein Drittes, das dem Concertbesuche freilich am meisten im Wege steht, ist der wirkliche Mangel an Kunstsinn. Es gibt Städte, wo eine Menge einzelner Herren und eben so auch Familien wohnen, die von ihren Renten leben, denen es aber nie einfällt, aus dem reichlichen Strome derselben auch nur ein kleines Canälchen zur Berieselung der Wiesen der Kunst abzuzweigen. Das schöne Grün und der Duft derselben hat für sie keinen Reiz, da sie weit lieber auf dickwolligen holländischen Teppichen und hinter schweren Damast-Vorhängen sitzen, und zu Anderer Freude beizutragen, dazu sind sie viel zu egoistisch, vielleicht auch zu fromm.

Wir wissen nun nicht, welche von diesen Ursachen in Düsseldorf etwa vorhanden ist, oder ob vielleicht die zweite gar nicht, die erste und dritte aber beide wirksam sind, um den geringen Concertbesuch zu veranlassen; man kann es uns aber nicht verdenken, wenn wir uns die Erscheinung dieser Thatsache in der Kunststadt Düsseldorf zu erklären suchen.

Im vierten Concerte, dessen Publicum trotz des hart beginnenden Winters um mehrere Fremde vermehrt war, hörten wir eine ganz gute Ausführung der grossen Leonoren-Ouverture von Beethoven, und im zweiten Theile wirkten Chor und Orchester zu der Aufführung von Mendelssohn's 42. Psalm, den numerischen Kräften, die freilich keine Massen aufstellen können, gemäss, auf befriedigende Weise. Fräulein Hermine Mann aus Barmen bewährte sich als eine musicalisch gebildete Sängerin; die Wahl der grossen Arie der Vitellia aus Titus: „*Non piu di fiori*", war nicht ganz zweckmässig, da sie bedeutendere Stimmmittel erfordert.

Die Krone des Abends waren die Leistungen des königlich hannover'schen Kammer-Virtuosen August Kömpel, der hier zum ersten Male auf Spohr's Geige, die jetzt sein Eigenthum ist, spielte. Der Vortrag der herrlichen „Gesangscene" Spohr's in dem breiten und grossen Stil, für welchen sie geschrieben ist, mit der Fülle des Tones und der krystallenen Reinheit, welche letztere namentlich beim Eintritte der Stelle in Doppelgriffen auf wahrhaft hinreissende Weise wirkte, mit dem kräftigen Schliff der Passagen

und dem innigen Gesang in den melodischen Adagio-Stellen — dieses Vortrag Kömpel's zählen wir in der That zu den edelsten und schönsten, die wir je gehört haben. Nachher spielte Herr Kömpel noch die furchtbar schwierige Fuge in *G-moll* und das Präludium derselben von J. S. Bach für die Violine allein, wobei er eine staunenerregende Bewältigung des meist dreistimmigen, oft vierstimmigen antiken Bravourstückes entfaltete, und das nicht etwa im dünnen Salonstil, sondern stets mit markigem Tone und breitem Strich. Ob aber dergleichen in den Concertsaal passe, darf allerdings bezweifelt werden.

Tages- und Unterhaltungs-Blatt.

Die Musicalienhandlung von Heinrichshofen in Magdeburg hat einen „historischen Notiz-Kalender für Musiker und Musikfreunde" von F. X. Chwatal herausgegeben (Pr. 14 Sgr.), welcher für jeden Monatstag einige merkwürdige musicalische Ereignisse oder biographische Notizen von Tonkünstlern anführt, auch mit Ergänzungen und einem Register versehen ist. Sogar eine (freilich sehr dürftige) Geschichte der Musik fehlt nicht, die mit folgender Notiz schliesst: „Napoleon III, Kaiser der Franzosen, führte 1859 die Normal-Stimmgabel ein, um die Stimmung Europe's zu regeln." — Da der Kalender mit Schreibpapier durchschossen ist, so kann er dem Musiker dazu dienen, die musicalischen Ereignisse des Jahres 1861 darin einzutragen.

Die Niederrheinische Musik-Zeitung

erscheint jeden Samstag in einem ganzen Bogen mit zwanglosen Beilagen. — Der Abonnementspreis beträgt für das Halbjahr 2 Thlr., bei den K. preuss. Post-Anstalten 2 Thlr. 5 Sgr. Eine einzelne Nummer 4 Sgr.

Briefe und Zusendungen aller Art werden unter der Adresse der M. DuMont-Schauberg'schen Buchhandlung in Köln erbeten.

Verantwortlicher Herausgeber: Prof. *L. Bischoff* in Köln.
Verleger: *M. DuMont-Schauberg*'sche Buchhandlung in Köln.
Drucker: *M. DuMont-Schauberg* in Köln, Breitstrasse 76 u. 78.

Niederrheinische Musik-Zeitung

für Kunstfreunde und Künstler.

Herausgegeben von Professor *L. Bischoff.* — Verlag der *M. DuMont-Schauberg*'schen Buchhandlung.

Nr. 3. KÖLN, 19. Januar 1861. IX. Jahrgang.

Adrian Petit.

Ein verschollener niederländischer Meister.

Von Ernst Pasqué.

> Marmor und Erz entziehen der Macht des Vergessens die Menschen;
> Gleiches zu thun versucht auch das bescheidene Wort.

Zu den Schülern des berühmten Josquin des Prés gehörte auch Adrian Petit, ein Meister, der nur durch eine kurze Notiz in Conrad Gessner's Bibliothek (1545) bekannt ist. Diese Notiz, von Gerber aufgenommen und dann in alle musicalisch-biographischen und anderen Werke übergegangen, sagt uns in ihren vielen Be- und Umarbeitungen weiter nichts, als dass Petit ein Schüler Josquin's und ein bedeutender Musiker und Schriftsteller gewesen sei und sich selbst Adrian Petitus, auch Coclicus (Coclius) genannt habe. Dieses Wenige wird indessen in etwas ergänzt durch ein Werk des Meisters, ein „*Compendium musices*", welches 1552 zu Nürnberg gedruckt wurde. Das Lehrbuch enthält ausser der Bestätigung des Obigen noch als Titelbild Petit's Portrait, das den Meister in seinem zweiundfünfzigsten Jahre darstellt, und demnach seine Geburt in das Jahr 1500 verweis't. Werk und Portrait sind nun allerdings dazu angethan, uns auf den Meister und seine sonstigen Lebens-Umstände recht neugierig zu machen. Während ersteres nach den Aussagen competenter Beurtheiler ein ganz merkwürdiges Buch ist, führt uns das Portrait selbst eine interessante und abenteuerliche Figur vor. Der Meister steht da in einem bis ans Knie reichenden Rocke und geziert mit einem Barte, der länger als der Rock ist, demnach tiefer als das Knie reicht, ein würdiges Seitenstück zu seinem späteren musicalischen Collegen Hermann Schein (einer der drei berühmten grossen S.), dessen gekräuseltes Haar zu beiden Seiten des Kopfes etwa einen Fuss weit absteht. Unter dem Bilde befinden sich lateinische Verse, die im Deutschen etwa folgender Maassen lauten:

> Mit Recht rühmt Deutschland deinen Namen, Coclicus,
> Denn die Kunst, um die du verdient, macht zum rühmlichen Mann dich!
> Frankreich sah dich, dich sah Italiens Küste,
> Und jetzt erfreut die deutsche Erde den älteren Mann.
> Denn Alle besiegst du an Süsse und Kunst der Stimme,
> Und Philomele selbst singt nicht mit so holder Kehle.
> Also dass dir Christus ein langes Leben zu führen
> Gestatte, bitte ich Gott in meinem Gebete.

Noch erschienen von ihm im selbigen Jahre zu Nürnberg vierstimmige Psalmen, auf die wir, wie auf obiges Werk, später zurückkommen werden.

Dies ist nun alles, was über unseren Meister bekannt ist, der demnach wohl zu den verschollenen gezählt werden darf, sich indessen selbst nach den spärlich vorhandenen Notizen als durchaus nicht unbedeutend hinstellt, und seinem Aeusseren nach eine eigenthümliche, originelle Persönlichkeit zeigt, deren Lebens-Schicksale gewiss nicht zu den uninteressanten gehören und einer näheren Betrachtung wohl werth sein dürften.

Der Zufall liess mich in dem Gesammt-Archiv der sächsischen Lande eine lateinische Schrift von mehreren Bogen finden*), 1546 von Wittenberg aus an den Kurfürsten Johann Friedrich den Grossmüthigen gerichtet, und zwar von unserem Meister Adrian Petit. Sie ward begleitet von einem Briefe des Rectors und sämmtlicher Professoren der Universität Wittenberg, die, fussend auf einem Schreiben Luther's vom Jahre 1541, versuchten, den Kurfürsten zur Errichtung eines musicalischen Lehrstuhls für Adrian Petit an obiger seiner Universität zu bestimmen. Petit berührt in dieser Schrift mehrere Momente seines Lebens, das sich als ein höchst merkwürdi-

*) Ich muss hier dankend die Hülfe des dortigen Archivars, Herrn Aue, erwähnen, welcher mir bei meinen Forschungen freundlich zur Seite stand und mir vieles, was mir unleserlich war, entzifferte und übersetzte.

ges und vielbewegtes herausstellt. Die mancherlei Anhaltspunkte, die diese Schreiben bieten, vereint mit den vorhandenen Notizen, sind nun schon im Stande, ein ziemlich klares Bild von dem Leben des niederländischen Meisters zu geben, den theilweise Verschollenen in deutlichern Umrissen der musicalischen Welt wieder vorzuführen.

Adrian Petit wurde (seinem Bilde nach) im Jahre 1500 im Hennegau, und zwar aller Wahrscheinlichkeit nach in dem Orte Condé geboren, wo Josquin des Prés, der grosse Meister des Contrapunktes und das Haupt der damaligen niederländischen Schule, eine Pfründe besass, die er als Capellmeister des Kaisers Maximilian I. von diesem etwa um 1500 erhalten, um seine letzten Lebensjahre in Ruhe verbringen zu können. Unermüdlich wirkte hier der hochberühmte Meister als Lehrer fort, und viele seiner Schüler trugen von dort aus seinen Ruhm in alle Welt. Auch Petit, in Condé zum geistlichen Stande erzogen, genoss den Unterricht des Meisters bis zu dessen Tode, der etwa 1515 erfolgte. Auf den empfangenen Lehren weiter bauend, bildete er sich dann zum tüchtigen selbstständigen Musiker, Sänger, Contrapunktisten und Orgelspieler aus und leitete, nachdem er die Priesterweihen empfangen, die Musik und den Unterricht in der dortigen Klosterkirche und Schule. Bald jedoch ward ihm sein Wirkungskreis zu enge, und es trieb ihn hinaus in die weite grosse Welt, um, wie so manche seiner Landsleute und vor Allen sein grosser Lehrer Josquin gethan, sein Talent zu verwerthen, zu schaffen, mit grösseren und besseren Mitteln als den ihm bis dahin gegebenen alles das ins Leben zu rufen, was in seinem Inneren lebte und sich gährend bewegte. Er verliess Condé und seine Klosterschule, und fort zog er nach Italien. Nach mancherlei Irrfahrten kam er nach Lodi zum dortigen Bischofe Octavianus und wurde dessen Capellsänger und mit der Zeit auch sein Freund. Der Ruf seiner Compositionen und seines Gesanges verbreitete sich weit umher und öffnete ihm den Weg nach Rom zur päpstlichen Capelle, dem Ziele seiner Wünsche.

Als 1534 der gelehrte und kunstsinnige Alexander Farnese als Paul III. den römischen Stuhl bestieg und die besten Künstler seiner Zeit um sich versammelte, zog auch Petit nach Rom und trat als Sänger in die päpstliche Capelle ein, wo er sich mit Glück neben seinem hochberühmten Landsmanne Goudimel und dem grossen Contrapunktisten und Sänger Constanzo Festa behauptete und hervorthat. Sein geistlicher Stand erleichterte ihm sein weiteres Fortkommen bedeutend, und während er in der Capelle einen der ersten Plätze als Sänger und Tonsetzer einnahm, stieg er in der Gunst des Papstes so hoch, dass dieser ihn zu seinem Beichtvater und endlich sogar zum Bischofe von Duintum, „einer Stadt nicht weit von Rom“ (?), machte. Petit sammelte während dieser Zeit seines Aufenthaltes und Wirkens in Rom nicht unbedeutende Reichthümer und lebte herrlich und in Freuden, geehrt und geliebt vom heiligen Vater und glücklich und zufrieden in der Ausübung seiner Kunst.

Ein solch rasch errungenes, glückliches Loos, solche aussergewöhnliche Bevorzugung des fremdländischen Sängers musste natürlicher Weise den Neid erwecken, und lauernd umstanden Geistliche und Laien den Meister, um ihn beim ersten Fehltritte zu überraschen und von seiner Höhe herab zu stürzen. Leider liess sich Petit auch bald etwas zu Schulden kommen, wofür es in Rom keine Verzeihung gab.

Angeweht von der kirchlich-reformatorischen Luft, die zu jener Zeit Deutschland erfüllte und deren Strömungen selbst über die Alpen nach Italien gedrungen, beging Petit die Unklugheit, in Rom, dem Sitze des Papstthums, und als Beichtvater des heiligen Vaters, Aeusserungen zu thun, die vermuthen liessen, dass er im Herzen mit der Lehre Luther's übereinstimmte. Dies war mehr, als es bedurfte, um ihn ganz zu vernichten. Rasch erhielt das Cardinals-Collegium Anzeige von den ketzerischen Reden des Meisters, und eben so rasch wurde dieser selbst gefänglich eingezogen und vor Gericht gestellt. Der Papst, empört über das Vergehen, den Undank seines Lieblings, leitete selbst die Untersuchung, und Petit, überführt, wurde zu lebenslänglicher Haft verurtheilt und zugleich seiner erworbenen Glücksgüter beraubt.

Auf der Engelsburg schmachtete nun der Meister in hartem Kerker, während er für die Welt, seine Freunde verschwunden war. Herabgestürzt von so glänzender Höhe in so tiefes Elend, erfüllten Schmerz und ohnmächtige Wuth sein Inneres und brachten ihn mehr als Ein Mal der Verzweiflung nahe. Sein Bart wuchs während dieser Zeit herab bis ans Knie, und Haar und Aussehen verwilderten. Endlich gelang es ihm, sein trauriges Geschick seinem früheren Gönner und Freunde, dem Bischofe Octavianus von Lodi, zu unterbreiten. Dieser, noch erfüllt von Bewunderung für den trefflichen Meister, eilte nach Rom, warf sich dem heiligen Vater zu Füssen und flehte ihn um Erlösung des Armen an. Lange blieb der Papst unbeugsam; doch endlich sprach er das Wort der Gnade und verwandelte den ewigen Kerker in ewige Verbannung. Nach dreijähriger schrecklicher Haft, wohl um dreissig Jahre gealtert, verliess der Arme seinen Kerker und Rom und zog als Bettler aufs Neue in die Fremde, ins ungewisse Leben hinaus.

Wohin konnte es Petit unter solchen Umständen wohl anders ziehen, als nach Deutschland, nach jener Stadt, wo

Luther und Melanchthon geweilt, Letzterer noch weilte, deren evangelischem Bekenntnisse er sich nach dem Vorgefallenen unbedingt und freudig, weil mit Ueberzeugung, angeschlossen?

So kam denn der niederländische Meister nach mancherlei Entbehrungen, Mühen und Leiden im Sommer des Jahres 1545 in Wittenberg an und nahm, nachdem er sich in etwa erholt, daselbst seine Kunst wieder auf.

Schon 1524 hatte Luther von Wittenberg aus den ersten Impuls zur Regeneration der evangelischen Kirchenmusik gegeben durch Berufung des kursächsischen Capellmeisters zu Torgau, Johannes Walter, und Conrad Rupff's, Friedrich's des Weisen alten „Singemeisters". Beide Musiker zogen zu dem Reformator nach Wittenberg, und durch vereinte Kräfte entstand noch im selben Jahre (1524) das erste evangelische Gesangbuch und die erste deutsche Messe, welche musicalische Bücher sich bald in ganz Deutschland verbreiteten und einbürgerten. Luther, den Werth und die Bedeutung der Musik, des Gesanges für den evangelischen Gottesdienst wohl erkennend, arbeitete nun auf Errichtung eines Lehrstuhls für Musik an der Universität hin. Doch die Zeiten waren seinen Wünschen und Bemühungen nicht günstig. Noch in späterer Zeit, wenige Jahre vor seinem Ende, 1541, wandte er sich nochmals an den Kurfürsten Johann Friedrich den Grossmüthigen und bat ihn, von einem zur Zeit erledigten Gehalte einen tüchtigen Musiker an der Universität anstellen zu wollen.

Da dieser Brief Luther's die damaligen musicalischen Zustände der evangelischen Kirche im Allgemeinen und Wittenbergs, des nunmehrigen Aufenthaltes unseres Meisters, recht charakterisirt und wohl unbekannt, weil ungedruckt, sein dürfte, so mag er hier wörtlich folgen:

„G(nad) V(nd) F(ried) Durchleuchtigster hochgeborner fürst gnedigster herr. — Wir haben bisher grossen Mangel gehabt an einem Musico. Aber weil nichts fürhanden gewest, haben wir E(uer) K(urfürstliche) G(naden) nicht mugen mit viel suppliciren bemuhen. Nu aber dass einkommen Licentiat Blankens verledigt, dunckt mich's wol gut, das davon ein stattlicher Musikus wurde gehalten. Denn zu der Zeit hatten wir noch vorraht aus dem bapsthum (wie andere personen auch) die singen Kunten. Nu wir aber selbs eigene erziehn sollen, will's mangeln. Nu ich aber wol weiss, das E. K. F. G. die Kirchen Güter bis daher zur Kirchen-nothurfft und bestes haben brauchen wollen und also mit der that beweiset; zu dem das solche stiffte E. K. F. G. eigen land bessern und im lande bleiben, hoffe ich E. K. F. G. werden unser bedenken und unterthenige bitt gnediglich bewegen und wol sich wissen hierein Christlich zu erzeigen. Hiermit dem lieben Gott befohlen. Amen.

„Sonntags Oculi (d. i. den 20. März) 1541.

„E. K. F. G. untertheniger

„Martinus Luther."

Luther's Bemühungen blieben indess fruchtlos, und die edle Musica musste sich aufs Neue mit den Brosamen behelfen, die von den Tischen der wohlbestallten Professoren abfielen, und Bettlerin bleiben, wie bisher.

Adrian Petit fand demnach in Wittenberg einen wohl vorbereiteten und empfänglichen Boden für seine Kunst, aber einen gar mageren für seine eigenen leiblichen Bedürfnisse. Er liess sich indessen nicht abschrecken, und von den Professoren der Universität unterstützt, begann er sein Lehramt und versammelte die musik- und singlustige Jugend der Universität um sich. Auf neuen, leichtfasslichen Grundsätzen fussend, erreichte er bald die schönsten Resultate, und seine Schüler liebten ihn ungemein. Dieses, so wie die dadurch erweckte Aussicht auf eine bessere Zukunft scheint dem langbärtigen Meister wieder neuen Lebensmuth eingeflösst zu haben; denn nachdem er vollends mit der römischen Kirche gebrochen, ganz und ohne Rückhalt das evangelische Glaubensbekenntniss angenommen, freite er eine junge Wittenbergerin und nahm sie auch bald darauf zur Frau. Nun arbeitete er mit aller Macht dahin, seine Stellung an der dortigen Hochschule zu einer sicheren zu machen. Er wandte sich 1546 direct an den Kurfürsten Johann Friedrich den Grossmüthigen, theilte ihm in einer langen lateinischen Schrift seine mannigfaltigen Lebens-Schicksale mit und setzte ihm aus einander, was er für sich und für die Kunst hoffe, wenn man ihn mit einem kleinen, festen Gehalte unterstützen würde.

Das lateinische Schreiben, dessen erste Hälfte zu obiger Darstellung den hauptsächlichsten Stoff lieferte, sagt über die damaligen musicalischen Verhältnisse der Universität Wittenberg unter Anderem Folgendes:

„—Es werden hier durch Deine Wohlthat, erlauchtester Fürst, alle freien Künste öffentlich gelehrt; die Musik allein, unter den edelsten Künsten keineswegs die letzte, liegt hier vernachlässigt und verachtet, ohne einen öffentlichen Professor, der sie lehre. Da sie keineswegs die geringste Zier einer Schule ist, und ihre Kenntniss in der That Vielen, und zumal denen, welche entweder in Privatschulen oder in Kirchen leben müssen, nothwendig ist, ich aber durch Gottes Wohlthat, wenn es nöthig, sie auf das beste und treueste lehren kann, so biete ich meinen Dienst darin Deiner Hoheit an und bitte Dich inständig, mir jenes Lehramt der Musik an dieser Deiner Hochschule mit einem Gehalte, mit welchem ich mein Leben erhalten

[*]

kann, aufzutragen. Damit wirst Du den der Musik beflissenen Jünglingen, welche künftig der Jugend mit dieser Zierde nützen und in den Kirchen Gottes Herrlichkeit mit gelehrten Concerten rühmen wollen, einen sehr angenehmen Dienst leisten. Denn die Jünglinge klagen, kaum eine Stelle bekommen zu können, wenn sie von hier weggehen, wenn sie nicht die Tonkunst verstehen, und belästigen daher mit häufigen Bitten die Ohren des hochwürdigen Herrn Rectors, dass er einen öffentlichen Professor der Tonkunst bestelle. —"

Beigefügt war diesem Schreiben Petit's eine Composition nach Worten seines „Freundes" Philipp Melanchthon, welche indessen nicht mehr vorhanden.

Das Gesuch wurde noch von einem Schreiben des Rectors und der Professoren der Universität unterstützt, und dieses wiederum von einer Supplik sämmtlicher Schüler Petit's, welche Thatsachen deutlich genug die Verdienste und die Beliebtheit des niederländischen Meisters kennzeichnen. Ersteres Schreiben, manches Bezeichnende enthaltend, lautet im Auszuge wörtlich folgender Maassen:

„— Es ist den vergangenen Sommer e n fürnehmer Musikus hiehergekommen, mit Namen Adrianus Petit auss Flandern, der eine Zeit lang allhie Musicam profitiret, und wie wir bericht durch diejenigen, so der Kunst erfahren, dass er vor andern Musicis im Singen und Lehren ein sonderliche Art und Geschicklichkeit haben solle. Dieweil aber seine Auditores mehrerentheils arme Gesellen, die ihme nicht so viel geben können, damit er sich in die Länge bei der theuren und schweren Zehrung, die itzo allhier ist, möchte erhalten, zuvörderst weil er sich vor wenig Wochen beweibet — Derowegen dann gedachte seine Auditores an uns suppliciret und gebeten, Ihme mit einem Stipendio zu versehen. Wann aber bey uns nicht stehet, neue Lectiones auffzurichten, so haben wir uns in solches nichts einzulassen wissen, obschon solche Lectiones vor die Jugend, der eine grosse Menige allhie seint, wol nutz und notwendig wäre.—

„Datum Wittenbergk, Mittwoch nach Pauli Bekehrung.
„E. Ch. G. unterthenige
„Rector, Magister und Doctoress der Universität
„Wittenbergk."

Alle diese Bemühungen blieben jedoch ohne Erfolg. Der Kurfürst liess das Gesuch der Universität gleich am darauf folgenden Sonntag (nach Pauli Bekehrung) durch seinen Kanzler Hain abschlägig bescheiden: „— dieweil es bis anher der Brauch nicht gewesen, dass zu dieser Lection ein sonderlich Stipendium verordnet —". Er ordnete jedoch an, dass dem fremden Musiker ein „Trankgeld" gereicht werden sollte, was denn auch geschah und von unserem Petit mit „unterthenigstem Dank" empfangen wurde, und die Sache war abgethan.

Die Hoffnungen des armen Musikers waren aufs Neue zerstört, und hülflos und entblösst stand er wieder da vor einer ungewissen Zukunft, und diesmal noch dazu mit einem Weibe an der Seite.

Er verliess Wittenberg—gewiss mit blutendem Herzen—und begann aufs Neue seine Irrfahrten. Doch wenige Jahre darauf scheint das Schicksal mit seinen Verfolgungen innegehalten zu haben, denn wir finden den Meister in Nürnberg, und zwar als Musik- und Singelehrer der dortigen Jugend, in festen, ruhigen und gewiss auch in glücklichen Verhältnissen.

In Nürnberg, der Stadt, in der so manche Künstler Schutz und Obdach gefunden, verlebte der vielgeprüfte Meister in steter Thätigkeit den Abend seines Lebens und gewiss froh im Kreise seiner Familie und gleichgesinnter künstlerischer Freunde. Wenn auch alle weiteren Nachrichten über sein Leben und Ende fehlen, so ist doch wohl vorauszusetzen und als gewiss anzunehmen, dass er nach so manchen harten Schicksalsschlägen sich der ersehnten Ruhe in schöner Umgebung freuend, jene gastfreundliche und so künstlerisch gesinnte Stadt nicht mehr verlassen und seine letzte Ruhestätte, jenes Fleckchen Erde, dem wir alle entgegeneilen, daselbst gefunden.

Weniges ist von den Werken des Meisters übrig geblieben. Seine in Italien entstandenen Compositionen mögen wohl noch in den Archiven der Kirchen von Lodi und Rom schlummern. Was er in Wittenberg geschrieben, und besonders die Composition nach einem Gedichte Philipp Melanchthon's, ist leider verloren gegangen. Nur von seinem Aufenthalte in Nürnberg haben sich Beweise seiner Thätigkeit erhalten. Er liess daselbst 1552 ein musicalisches Lehrbuch drucken, dessen Titel und Inhalts-Angabe lautet:

„*Compendium musices, descriptum ab Adriano Petit Coelico, discipulo Josquini de Près, in quo praeter caetera tractantur haec: 1) de modo ornate canendi; 2) de regula contrapuncti; 3) de Compositione. Impressum Norimbergae in officina Joannis Montani et Ulrici Neuberi. 1552.*" 4. 15 Bogen stark.

Forkel, der es in seiner Literatur der Musik anführt, sagt darüber, nachdem er den vollständigen Inhalt weitläufig mitgetheilt, in seiner trockenen, aber bezeichnenden Weise: „Alle diese Materien hat der Verfasser so gut, wie es zu seiner Zeit nur immer möglich, abgehandelt." Das Buch enthält als Titelbild das früher beschriebene Portrait Petit's mit den mitgetheilten Versen. Die Zuschrift ist an die nürnbergische Jugend gerichtet.

Ebendaselbst und im selben Jahre erschien noch von dem Meister folgende Composition in Druck:

„Consolationes ex Psalmis Davidicis quatuor vocum." 4. Beide Werke befinden sich (nach Gerber) auf der königlichen Bibliothek zu München.

Dasselbe Jahr (1552) brachte noch unter Anderem ein Sammelwerk auf den musicalischen Büchermarkt, betitelt: *„Tabulatura, Hortus musarum"*, herausgegeben von Petrus Phalesius, geschworenem Buchhändler zu Löwen. Dasselbe enthielt 92 vier- und sechsstimmige Tonsätze, darunter auch mehrere (doch gewiss ältere) Compositionen von Adrian Petit. Diese Gesänge müssen sehr populär geworden sein, denn etwa fünfzig Jahre später, 1597, erschienen sie wieder in dem *„Livre septième des Chansons à quatre parties, nouvellement corrigé et augmenté de plusieurs chansons non imprimées auparavant. En Anvers chez la Vefve Jean Bellere, à l'aigle d'or."* Dieses erneuerte Erscheinen der Gesänge Petit's zu einer Zeit, wo der Meister schon längst todt war und die musicalische Kunst durch Palestrina, Orlandus Lassus, Zarlino, Gabrieli und so viele andere Meister die bedeutendsten Fortschritte gemacht hatte, spricht wohl am beredtesten für ihren Gehalt und Werth, und wer weiss, wie lange nachher die Lieder des Meisters in Flandern sich noch erhalten haben, ob sie vielleicht nicht noch heute, wenn auch in veränderter Form, im Munde des dortigen Volkes leben!

Dies ist alles, was, so viel bis jetzt bekannt, von Petit's Compositionen und Werken noch heute in verschiedenen Bibliotheken existirt; eben so enthält das Vorliegende wohl alle Daten, die über des Meisters Erdenwallen noch vorhanden. Petit gehört nach dem Mitgetheilten nicht zu den Unbedeutendsten seiner musicalischen Landsleute, und seine Lebens-Schicksale zählen gewiss zu den vielbewegtesten und interessantesten. Möge ihre Wiedervorführung dazu beitragen, den verdienstvollen, doch verschollenen Meister wieder in etwa der Jetztzeit ins Gedächtniss zurückzurufen, damit ihm in der Geschichte musicalischer Kunst die Stelle angewiesen werde, die ihm mit Recht gebührt*).

Der Verein zur Beförderung der Tonkunst in den Niederlanden.

Das Album des genannten Vereins für das Jahr 1859—1860 gibt die erfreulichsten Beweise für die fortschreitende Wirksamkeit dieser über ganz Holland ausgebreiteten Gesellschaft, obgleich die Gründung neuer Abtheilungen nicht in dem Maasse zunimmt, wie man seit Stiftung des Vereins hätte erwarten sollen. Der Verfasser des Jahresberichtes, der geistvolle Dichter J. P. Heije, Secretär des Vorstandes, machte darüber folgende Bemerkung, die auch ausserhalb Hollands auf gar manche Unterlassungssünden passt: „Wahrlich, überall, aber in unserem Vaterlande vielleicht am meisten, ist die Kraft der Trägheit ein arges Hinderniss der Entwicklung und Verbrüderung, der Erstarkung der Macht, die man durch das einfache Zusammenstellen der einzelnen Zahlen gewinnt! Man erfasst ein Gefühl, man jauchzt einer Idee zu, man sieht ein, wie viel Gutes und Grosses man für sich und Andere durch vereinten Plan, vereinte Organisation, vereinte Wirksamkeit zu Stande bringen könnte; allein das erheischt eine kleine persönliche Mühe, ein kleines persönliches Opfer, den Entschluss eines persönlichen Beitrittes —und da flüstert die Kraft der Trägheit uns zu: „„Morgen!"" Und ehe dieses „„Morgen"" kommt, ist die über Nacht eingeschlummerte Theilnahme bald ganz und gar verschwunden."

Die Zahl der beitragenden Mitglieder des Vereins ist auf 1837 Personen gestiegen, eine Höhe, die sie seit 1842 noch nicht wieder erreicht hatte. Darin inbegriffen sind 98 Tonkünstler. Der jährliche Beitrag ist 3 Fl. 25 C., welches durchschnittlich in den letzten zwanzig Jahren eine Einnahme von etwa 6000 Fl. ergab.

Mit diesen geringen Mitteln hat der Verein in den letzten zwanzig Jahren seine Aufgabe auf die sorgfältigste Weise zu lösen gestrebt, wiewohl dieselbe eine sehr umfassende ist. Sie betrifft: Preis-Ausschreibung von Compositionen; Beförderung des musicalischen Unterrichts durch Errichtung von Musik- und besonders Gesangschulen; höhere Ausbildung talentvoller junger Künstler; Unterstützung von bedürftigen Künstlern, Künstler-Witwen und Hinterlassenen; Veranstaltung allgemeiner Musikfeste; Herausgabe von bedeutenden, namentlich historisch werthvollen Musikwerken und Beförderung der Veröffentlichung von preisgekrönten Compositionen; Herausgabe eines jährlichen Albums (Berichte über die Thätigkeit des Vereins und Original-Compositionen für ein- und mehrstimmigen Gesang oder für Fortepiano) für die Mitglieder; Sammlung einer musicalischen Bibliothek (Partituren, Clavier-Auszüge, Stimmen und Orchester-Partieen zur Benutzung aller Abtheilungen).

Bedenkt man, dass in den genannten zwanzig Jahren vier allgemeine Musikfeste 37,000 Gulden gekostet, dass mehrere Musikschulen sehr bedeutende Subsidien erhalten (zu 1530, 2800, 3185, 977 Fl. u. s. w.), dass ferner alle oben aufgezählten Zwecke des Vereins volle Berück-

---

*) Vorstehende Abhandlung ist von der niederländischen „Gesellschaft zur Beförderung der Tonkunst" mit einem Preise beehrt worden. Vergl. Nr. 46 d. Bl. vom 3. Nov. 1860 und den folgenden Artikel. Die Redaction.

sichtigung gefunden haben, und dennoch ein Capital von 22,500 Gulden zu 2½ pCt. für bedürftige Künstler und deren Witwen angelegt ist, wovon bereits jährlich 1095 Fl. als Pensionen bezahlt werden, so muss man von grosser Achtung vor dem Vereine und vor der ausgezeichneten Leitung und Verwaltung desselben durchdrungen werden.

Wie sollten solche Resultate, welche das Ausland hoch anerkennt, nicht in Holland selbst alle Kunstfreunde in allen Städten zu erhöhter Theilnahme und zum Beitritte zu einer Gesellschaft anregen, die dem Vaterlande zur Ehre und der Kunst zu wahrer Förderung gereicht!

Aus dem Protocoll der 31. General-Versammlung am 23. October v. J. erwähnen wir:

A. Zu Verdienst-Mitgliedern sind ernannt Franz Coenen (Amsterdam), J. A. van Eyken (Elberfeld), G. Kastner (Paris), R. Volkmann (Pesth); zu correspondirenden Mitgliedern Ch. Gounod (Paris) und Otto Jahn (Bonn).

B. Pensionen sind an sechs Witwen und erkrankte Künstler gezahlt worden.—Geschenk von 100 Fl. zu diesem Fonds.

C. Die Bibliothek enthält 27 Oratorien, 10 Messen, 19 Psalmen, 48 grössere und 54 kleinere geistliche, 23 grössere und 33 kleinere weltliche Gesangstücke, 34 Opern, 30 Sinfonieen u. s. w. (Alles in zahlreichen Stimmen).

D. Cassen-Verhältnisse. 1. Allgemeine Jahres-Ausgabe 9768 Fl. 29 C.—2. Reservefonds 46,800 Fl. à 2½ pCt. —3. Witwencassen-Fonds wie oben.—4. Fonds für Musikfeste: 4000 Fl., nachdem zur Deckung der Kosten des siebenten Festes in Arnheim (11,857 Fl. 51 C.) 7131 Fl. 76 C. zugeschossen worden.

E. Die Ausgabe der *Collectio operum Musicorum Batavorum Saeculi XVI.* ist zu XII Bänden in Folio gediehen (XXI Bände handschriftlich vorhanden). [Vgl. Nr. 19 vom 5. Mai 1860 d. Bl.] Die ganze Sammlung enthält 365 Werke von 70 Componisten, und keine Bibliothek auf der Welt ist so reich an Werken der früheren niederländischen Schule, als die Bibliothek des Vereins.

F. Von den Preis-Erkenntnissen dürfte für das Ausland am interessantesten die „ehrenvolle Erwähnung nebst Zusage von Unterstützung bei der Herausgabe" der „Sinfonischen Composition Kaiser Karl V." (Gedicht von Dr. Wap) durch W. F. Thooft in Rotterdam sein. Dem Vernehmen nach wird dieses Werk (auch mit deutscher Uebersetzung des Gedichtes) in Mainz bei Schott's Söhnen erscheinen.

Ferner haben erhalten: Prämie von 200 Fl. Franz Coenen für: *Albrecht Beyling*, Gedicht von J. P. Heije, für Solo, Chor und Orchester.—150 Fl. L. Otto Kade in Schwerin für eine Abhandlung über Matthäus le Maistre. — 50 Fl. Dr. F. W. Arnold in Elberfeld (Abhandlung: „*Het daghet in den Oosten*").—25 Fl. E. Pasqué in Weimar („Adrian Petit").

Unter den Preis-Aufgaben von 1861 (Termin der Einsendung *ultimo* December) werden für „Niederländisch-historische Kunstskizzen (XVI. Jahrhunderts) —Prämien von 25—200 Fl.—auch ausländische Bewerber (in deutscher und französischer Sprache) zugelassen.

Von den übrigen Beschlüssen der General-Versammlung ist hervorzuheben: Sammlungen von niederländischen Musikwerken, Liederbüchern, Schriften u. s. w. aus dem XV. und XVIII. Jahrhundert mit der Bibliothek zu öffentlichem Gebrauche zu vereinigen; und zweitens auf Mittel zu denken, auch in Holland eine Normalstimmung einzuführen.

Die Musik- und Gesangschulen der Maatschappy haben zwar im vergangenen Jahre noch an 1325 Personen Unterricht ertheilt, doch hat die Theilnahme daran abgenommen. Nur die Musikschule in Rotterdam hat sich gehoben, indem die Anzahl der Schüler von 277 auf 329 gestiegen ist und auch die „Chor-Uebungen" daselbst zahlreich besucht werden, als Vorbereitung zu dem „Singverein" (147 Mitglieder). Director der beiden letztgenannten Institute ist Joh. J. H. Verhülst. Lehrer an der Musikschule sind die Herren J. B. H. Bremer, S. Ganz, W. Hutschenruyter, S. de Lange, J. H. Paling, B. Tours. — In Amsterdam zählt der Singverein 300 Mitglieder, Dirigent ist Richard Hol; im Haag 75, Director J. H. Lübeck, Unter-Directoren Verhülst, W. F. G. Nicolai, C. van der Does; in Arnheim 101, Director C. B. Marx; van der Düssen.

Unter den öffentlichen Aufführungen des vergangenen Jahres ragt das siebente allgemeine niederländische Musikfest zu Arnheim am 9., 10. und 11. August hervor. Das Album enthält über dasselbe einen besonderen Bericht aus der Feder des Herrn J. M. J. Engelberts, Secretärs des Fest-Comite's. Die vereinigten Kräfte stellten hiernach dar im Chor: 81 Soprane, 68 Alte, 68 Tenöre und 93 Bässe = 310; im Orchester: 42 Violinen, 14 Bratschen, 14 Violoncelle, 12 Contrabässe, je 4 Flöten, Oboen, Clarinetten, Fagotte, Hörner, 2 Trompeten, 3 Posaunen, 1 Pauker = 108; im Ganzen 418 Personen. Am I. Tage: Sinfonie in *E*, Op. 46, von J. H. Verhülst, und Händel's Samson. Am II. Tage: Musik zu Vondel's Drama „Lucifer", Op. 40, von J. A. van Eyken, „*Elia op Horeb*" von Fr. Coenen, „Lorelei" von F. Hiller, Lohgesang, Sinfonie-Cantate von Mendelssohn. Am III. Tage: Sinfonie Nr. VII. von Beethoven, Solospiel von Laub (Mendelssohn's Concert, Bach's Ciaconna) u. s. w.

Der Bericht theilt auch das Schreiben mit, in welchem Franz Liszt bedauert, dem Feste nicht beiwohnen zu können. Folgende charakteristische Stellen daraus wollen wir unseren Lesern nicht vorenthalten:

„*Votre programme est de nature à m'intéresser davantage que ceux de beaucoup d'autres festivals allemands et étrangers, où l'on se borne d'ordinaire à faire parader exclusivement quelques anciens ouvrages, fort beaux et consacrés sans doute, mais que pour ma part, j'ai entendus et réentendus maintes fois.*

„*Aussi est-ce avec une véritable satisfaction que j'ai vu dans votre programme, Messieurs! une juste et légitime part faite à l'art contemporain, par l'exécution de quatre ouvrages considérables de M.M. Verhulst, van Eyken, Coenen et Hiller, et puisque j'ai l'honneur d'appartenir à votre société, permettez moi de vous complimenter de prendre ainsi sérieusement à tâche de correspondre à son titre: „„Tot Bevordering der Toonkunst*"", *en ne suivant point les errements prohibitifs*) contre les nouvelles partitions de plusieurs autres comités de festival. Sur ce point on a fait montre d'un peut trop de zèle d'outre tombe, ce me semble; car, sauf erreur, je ne crois pas que la meilleure méthode d'honorer les morts illustres consiste à dénigrer à tout prix les compositeurs vivans et d'empêcher que leurs oeuvres soient produites convenablement dans de grandes occasions; quelque commode et en vogue que soit cette pratique encore aujourd'hui.*"

Von den übrigen Aufführungen durch die Abtheilungen des Vereins sind zu erwähnen:

In Amsterdam: I. Hiller's Zerstörung von Jerusalem. II. Schumann's „Der Rose Pilgerfahrt", Arien von Gluck und Händel, Reinecke's „Geistliches Abendlied". III. Haydn's „Jahreszeiten". Dirigent Rich. Hol.

In Arnheim: I. Mendelssohn Psalm 42, Verhülst Psalm 145, Beethoven Chor aus Fidelio, „Meeresstille und glückliche Fahrt", Hiller „Lorelei". II. Händel's Samson, erster Theil; Spohr's „Letzte Dinge".

Im Haag. I. Reinthaler Jephta und seine Tochter. Dirigent J. H. Lübeck. II. Bach Choral und Terzett; Händel Psalm 100; Haydn Fragment aus „Die sieben Worte des Erlösers"; aus Mozart's *Requiem*; Beethoven Hymne Nr. 1 (Messe in *C*); Spohr Die letzten Dinge (Fragment); Mendelssohn Hymne für Sopran-Solo und Chor; Schumann Adventlied; Hiller Gesang der Geister über den Wassern. Dirigent Nicolai. III. Mendelssohn Elias. J. H. Lübeck. IV. Gade Frühlingsbotschaft; Hiller Lorelei; Mendelssohn Athalia. J. H. Lübeck.

*) „Verbots-Verfahren, Prohibitiv-Procedur".

In Rotterdam: Oeffentlicher Singverein: Schubert Mirjam's Siegesgesang; Verhülst Drei Balladen für Chor; Schumann „Der Rose Pilgerfahrt".

Die Notenblätter des Albums für 1860 enthalten eine „Ballade" für Pianoforte von Rob. Volkmann, ein kurzes, originelles Stück, dessen erster Theil mit seinem auf *Cis* liegen bleibenden Bass an ungarische Nationalweise anklingt. Ferner „Herbstvorgefühl" für Sopran, Alt, Tenor und Bass von G. Flügel; „Liebesklage", vierstimmig eben so, nach einer altniederländischen Melodie von Claudin (1531) eingerichtet von Heinr. Dorn; sechs altniederländische Melodieen, zur Harmonisirung und Unterlegung neuer Texte mitgetheilt (die Nr. VI. von F. Commer harmonisirt); „Scheiden", Quartett für zwei Soprane, Alt und Bass, Gedicht von Heije, Musik mit Clavierbegleitung von Wilh. Smits (6 Seiten in Fol.), eine recht melodisch fliessende Composition; fünf Matrosenlieder, nach Volksweisen (einstimmig) gesetzt von J. J. Viotta. — Sämmtliche Gesänge haben holländischen Text. L. B.

Vorschlag

zur Zahlung eines Honorars an die Herren Componisten von mehrstimmigen Gesängen für Männergesang-Vereine.

In der neuesten Zeit haben wir wieder einmal das traurige Beispiel erlebt, dass ein Mann, dem fast alle Männergesang-Vereine viele vergnügte Stunden verdanken, bei seinem Tode seiner Witwe und seinen Kindern nichts hinterlassen konnte, als einen von uns allen gepriesenen und geehrten Namen.

Wer ist aber mehr verpflichtet, einem solchen Manne seine Arbeit zu lohnen, als die Vereine, welche zunächst Nutzen daraus ziehen?

In diesem Sinne scheint der wiener Männergesang-Verein die Sache aufgefasst zu haben, als er die schöne Idee zum Beschlusse erhob, für jede erste Aufführung eines neuen Chors dem Componisten einen Ehrensold von einem Ducaten zu zahlen.

Leider fand dieses schöne Beispiel bis jetzt wenig Nachahmung. Wer mit den inneren Verhältnissen mancher Vereine bekannt ist, wird zugeben, dass wenige Vereine in der Lage sein dürften, einen solchen Preis zu zahlen, und weil nun der hohe Preis nicht gezahlt werden kann, so wird gar nichts gezahlt.

Der wiener Sängerbund schlägt daher im Einverständnisse mit mehreren anderen Vereinen vor, Einen Gulden in Silber für die erste Aufführung jedes neuen Chors zu zahlen.

Angenommen, dass von den vielen bestehenden Gesang-Vereinen nur hundert einen allgemein ansprechenden Chor zur Aufführung bringen, so erwächst dem Componisten dafür ein Ehrensold von 100 Gulden, während ihm jetzt im günstigsten Falle vielleicht 3 Ducaten zufallen.

Die Uebersendung dürfte am besten durch die Vermittlung eines bestimmten Vereins geschehen; und neun Vereine haben bereits den wiener Sängerbund ermächtigt, sobald die Sache ins Leben tritt, die Vermittlung zwischen den Vereinen und den Componisten zu übernehmen.

Der wiener Sängerbund ersucht demnach alle jene Vereine, welche die Zahlung eines Honorars als eine Ehrenpflicht betrachten, sich

gütigst darüber erklären zu wollen, ob sie ihre Leistungen direct oder durch Vermittlung befördern wollen.

Für den letzteren Fall diene Folgendes:

1. Der wiener Sängerbund erklärt sich bereit, die Honorare von den betreffenden Vereinen zu übernehmen und an die Herren Componisten abzuführen.

2. Zu diesem Ende hat jeder Verein nach einer Production für jeden Chor, der honorirt wird, nebst dem Honorar je 3 Exemplare des Programms einzusenden.

Ein Programm wird demselben mit der Bestätigung über den Empfang des Honorars zurückgestellt; das zweite wird s. Z. mit dem Honorar dem Herrn Componisten eingeschickt; das dritte behält der wiener Sängerbund.

3. An jedem letzten März und letzten September versendet der wiener Sängerbund die eingegangenen Honorare an die Herren Componisten und legt Rechnung ab. Die Veröffentlichung dieser Rechnung geschieht durch eine der in Wien erscheinenden Zeitungen für Musik und wird auf Verlangen auch den Vereinen zugesandt.

Die resp. Vereine verpflichten sich durch Honorar-Einsendung zu nichts Bindendem, sondern es steht ihnen jederzeit frei, zurückzutreten oder sich mit den Herren Componisten direct in Verbindung zu setzen.

Indem ich hier nun einen Ehrenpunkt der Gesang-Vereine berühre, fasse ich das Interesse der Componisten ins Auge, und knüpfe daran die Hoffnung, dass die Lust zu Chor-Compositionen bei gediegenen Musikern geweckt wird, sobald die Gesangskörper, welche Nutzen davon ziehen, sich bereit zeigen, Honorar zu zahlen.

Mit freundlichem Sängergrusse,

für die Vereinsleitung des wiener Sängerbundes,

Raveaux, Vorstand,

Rennweg, Waaggasse Nr. 664.

Wien, am 1. Januar 1861.

Aufruf.

Johann Sebastian Bach, dieser höchst geniale Tonkünstler des vorigen Jahrhunderts, welchem an Tiefe und Hoheit des Gedankens, an Kraft und Mannigfaltigkeit der Harmonie, so wie an Wahrheit des Ausdrucks bis jetzt Keiner gleichgekommen ist, und dessen Name darum bis in die spätesten Zeiten hochgefeiert werden wird, erhielt bekanntlich im Jahre 1703 den Ruf als Organist an die Neue Kirche zu Arnstadt, welches Amt er, kaum 18 Jahre alt, am 1. Juli desselben Jahres antrat und bis zum 1. Juli 1707 bekleidete. Während dieser Zeit entstanden die von ihm herrührenden 300 Choräle zum Freilinghausen'schen Gesangbuche, die schönste Perlenschnur seiner harmonischen Dichtungen.

Wie fern nun auch die Zeit des höchsten musicalischen Glanzes, den J. S. Bach nach allen Seiten hin verbreitete, dem lieblichen Arnstadt gerückt ist, und wie viele Geschlechter seit damals bis heute einander gewichen sind, noch lebt der grosse Meister in ungeschwächtem dankbaren Andenken daselbst fort.

Zur würdigen Erneuerung und Verherrlichung des Andenkens an den unsterblichen Kunst-Heroen aber beizutragen, ist der gegenwärtige Nachfolger J. S. Bach's in dessen erstem Organisten-Amte besorgt, das bis jetzt noch vorhandene, ehemals herrliche Orgelwerk, welches derselbe während seiner Anstellung zu Arnstadt spielte, der Nachwelt durch eine gründliche, aber äusserlich durchaus unveränderte Wiederherstellung zu erhalten, und fühlt sich verpflichtet, alle Verehrer des grossen Meisters mit dem Bemerken davon in Kenntniss zu setzen, dass zur Beschaffung derjenigen Mittel, welche eine solche gründliche Restauration der Bach-Orgel erheischen wird, eine treue Lithographie dieses Orgelwerkes im Formate des den Bach'schen Werken beigegebenen Portraits J. S. Bach's mit untergefügtem Facsimile der Bach'schen Original-Handschrift vom Jahre 1703 so eben erschienen und gegen Einsendung freiwilliger Beiträge bei dem Unterzeichneten zu haben ist.

Da das Unternehmen, die erste Bach-Orgel der Nachwelt als ein bleibendes Denkmal zu erhalten, als ein nationales anzusehen sein dürfte, so gibt man sich der Hoffnung hin, dass dieser Ruf bei allen, die der Kunst zugethan und anverwandt sind, den freudigsten Anklang finden und dem Unternehmen selbst die reichlichste Unterstützung zu Theil werden möge.

Arnstadt, den 10. Januar 1861.

Heinrich Bernhardt Stade,

Stadt-Cantor, Organist u. s. w.

Tages- und Unterhaltungs-Blatt.

Frankfurt a. M. In welch hohem Grade in neuerer Zeit die Strenge gegen den freien Eintritt in das Museum gehandhabt wird, können auch die Pensionisten des frankfurter Theater-Orchesters bezeugen, welchen, obgleich oft Decennien lang treuen Mitwirkern an diesem Künstlerbau, der freie Eintritt in ihr eigenes Haus nunmehr nicht gestattet wird. Ein Princip gegen den Missbrauch der Freibillette ist ganz an seinem Platze; solchen Veteranen aber, deren Gefühl für gute Musik nicht erloschen ist, und welche die Wirkungen der Musik nun in Freiheit geniessen möchten — solchen die Pforten des Tempels zu verschliessen, erscheint so unbillig als terroristisch. Unserem Karl Gollmick z. B., welcher über vierzig Jahre lang im hiesigen Museum als Dichter, Tonsetzer, Instrumentalist und Kritiker gewirkt, und welchem nach seiner Pensionirung die hervorstechendsten hiesigen Musik-Anstalten das Bürgerrecht anerkannt, wurde auf seine Eingabe an den Museums-Vorstand um die ihm bisher bewilligte frühere Freikarte nicht einmal eine Antwort! A. F.

Die Niederrheinische Musik-Zeitung

erscheint jeden Samstag in einem ganzen Bogen mit zwanglosen Beilagen. — Der Abonnementspreis beträgt für das Halbjahr 2 Thlr., bei den K. preuss. Post-Anstalten 2 Thlr. 5 Sgr. Eine einzelne Nummer 4 Sgr.

Briefe und Zusendungen aller Art werden unter der Adresse der M. DuMont-Schauberg'schen Buchhandlung in Köln erbeten.

Verantwortlicher Herausgeber: Prof. *L. Bischoff* in Köln.
Verleger: *M. DuMont-Schauberg*'sche Buchhandlung in Köln.
Drucker: *M. DuMont-Schauberg* in Köln, Breitstrasse 76 u. 78.

Niederrheinische Musik-Zeitung

für Kunstfreunde und Künstler.

Herausgegeben von Professor *L. Bischoff.* — Verlag der *M. DuMont-Schauberg*'schen Buchhandlung.

Nr. 4. **KÖLN, 26. Januar 1861.** **IX. Jahrgang.**

Die grosse Dom-Orgel zu Halberstadt.

Der Dom zu Halberstadt in der Provinz Sachsen ist eine der schönsten und grössten Kathedralen Deutschlands; im reinsten gothischen Style erbaut, zieht er viele Kenner und Freunde der Baukunst hieher, die, wenn sie einmal seine einzig schönen architektonischen Verhältnisse bewundert haben, jede Gelegenheit benutzen, ihn wieder zu besuchen. Zu diesen Bewunderern werden sich nun auch die Musikfreunde und Kenner von Orgelwerken gesellen, um die jetzt vollständig erneuerte und vergrösserte Dom-Orgel zu sehen und zu hören. Auf dieses seltene, grossartige Orgelwerk, welches durch Herrn Orgelbaumeister Buchholz aus Berlin erneuert und vervollständigt worden ist, aufmerksam zu machen, ist der Zweck nachstehender Zeilen.

Bereits im Jahre 1361 besass der Dom eine der allerersten Orgeln, welche von dem ältest-bekannten deutschen Orgelbauer, dem Geistlichen Nikolaus Faber, erbaut worden. Diese für die damalige Zeit grosse Orgel hatte 14 diatonische und 8 chromatische Tasten, im Umfange vom grossen *H* bis zum eingestrichenen *a*. Diese 22 Tasten waren auf 2 Manuale vertheilt, von denen das obere die Sopran-, das untere die Bass-Töne hatte. Den für das Werk erforderlichen Wind lieferten 20 Faltenbälge, wozu 10 Bälgezieber nöthig waren. Register besassen die damaligen Orgeln noch nicht; die Pfeifen waren zu einer Mixtur zusammengestellt. Bei der damaligen Unvollkommenheit der Mechanik war es jedoch kaum möglich, die einfache Melodie eines Gesanges, noch weniger aber eine harmonische Begleitung auszuführen; die schweren und sehr breiten Claves konnten nur mit den Fäusten niedergeschlagen werden, gerade wie dies noch heute mit dem Glockenspiel auf Kirchthürmen geschieht.

Nachdem 1471 ein Deutscher, Namens Bernhard, das Pedal erfunden, wurde die Dom-Orgel 1495 durch Georg Kleng renovirt und erhielt ein Pedal, welches nur aus acht Claves bestand, die, da das Pedal keine besonderen Pfeifen hatte, mittels kleiner Stricke mit den Manual-Tasten verbunden wurden. Diese Orgel in ihrem damaligen Zustande kann jedoch höchstens bis Mitte des sechszehnten Jahrhunderts in der Domkirche gespielt worden sein, denn eine zweite Orgel, deren Erbauer unbekannt geblieben, wurde schon Ende des siebenzehnten Jahrhunderts aus dem Dome nach der hiesigen St.-Andreas-Kirche überführt, und wird, nachdem sie eine bedeutende Reparatur erhalten, noch heute, obgleich in einem sehr kläglichen Zustande, gebraucht. Diese Orgel hatte damals 2 Manuale, 1 Pedal und 30 Stimmen.

Die dritte Dom-Orgel, von Heinrich Herbst und Sohn aus Magdeburg für 12,000 Thlr. erbaut und am 19. Juli 1718 fertig übergeben, hatte 5 Manuale, nämlich 3 über einander liegende nebst Pedal und 2 davon gesonderte auf beiden Seiten der Orgel, von denen das eine im Kammertone stand. Durch diese eigenthümliche Einrichtung konnten nun zwar drei Spieler gleichzeitig die Orgel spielen, da indessen nur zwei Claviere gekoppelt werden konnten, so hatte sie den Nachtheil, dass im vollen Werke kaum die Hälfte der Stimmen von einem Spieler zu benutzen war. Das eine Seiten-Clavier war überhaupt nur der Symmetrie wegen vorhanden, und war, da es keine besonderen Stimmen hatte, mit dem Unter-Clavier verbunden. Diese Orgel hatte 65 Stimmen, welche durch acht grosse Bälge ihren Wind erhielten. Die Intonation der Stimmen, so wie das Material derselben war eben so schön und solide, wie dies bei den berühmten Silbermann'schen Orgeln der Fall ist; sie hatte indessen auch dieselben Mängel, welche allen älteren Orgeln eigen sind.

Im Jahre 1838 wurde diese Orgel von dem verstorbenen Orgelbaumeister Schulze zu Paulinzelle in allen ihren Theilen (mit Ausnahme des Gehäuses und der Zungenstimmen) fast wie ganz neu erbaut. Sie bekam vier

über einander liegende Manuale (von denen die drei unteren gekoppelt werden konnten) und ein Pedal. Die vier Manuale hatten den Umfang von *C, Cis* bis zum dreigestrichenen *f*; das Pedal von *C, Cis* durch zwei Octaven chromatisch bis zum eingestrichenen *d*. Sie erhielt 8 neue, 12 Fuss grosse Bälge, von denen 4 den Manualen und 4 dem Pedal den nöthigen Wind lieferten. Die Tonhöhe, welche früher Chorton war, wurde Kammerton.

Durch die bereits ein Decennium andauernde Restauration des Domes selbst hatte jene Orgel so sehr gelitten, dass es kein Wunder war, wenn viele Stimmen und Pfeifen, in denen der Kalkstaub fast einen halben Zoll hoch lag, nicht mehr ansprachen und ihren Dienst versagten. Eine gründliche Reinigung und Reparatur war unumgänglich nothwendig, wenn das schöne Werk nicht ganz der Zerstörung Preis gegeben werden sollte. Die königliche Regierung zu Magdeburg übertrug dem durch Erbauen vieler schönen und grossen Orgelwerke rühmlichst bekannten Orgelbaumeister Buchholz und Sohn in Berlin diese Reparatur, und nachdem Herr Buchholz diesen ehrenvollen Auftrag in wahrhaft künstlerischer Weise ausgeführt hatte, wurde die Dom-Orgel in ihrer jetzigen Gestalt am 9. November vorigen Jahres wieder dem Gebrauche übergeben. — Herr Buchholz jun., der längere Zeit in dem Atelier von Cavaillé-Col in Paris gearbeitet und sich dort in seiner Kunst vervollkommnet, hat in eben so kunstfertiger als bescheidener Weise hierbei seine grosse Meisterschaft bewährt, und hat mehr geleistet, als bei den beschränkten Mitteln zu erwarten stand. Er hat das ganze Werk von Staub und Schmutz gereinigt, sämmtliche Stimmen so meisterhaft intonirt, dass sowohl die sanfteren Charakterstimmen als auch die übrigen Füllstimmen im vollen Werke ihres Gleichen suchen; dann hat er fast sämmtliche Zungenstimmen neu gefertigt, und da früher die drei unteren Manuale gekoppelt nur mit grosser Anstrengung zu spielen waren, durch eine pneumatische Maschine diesen Uebelstand so glänzend beseitigt, dass nunmehr jene drei Manuale gekoppelt so leicht zu spielen sind, als früher ein einzelnes Manual. Ferner hat Herr Buchholz durch eine sinnreiche, aber höchst einfache Vorrichtung ein *Crescendo* und *Decrescendo* für die acht Stimmen des oberen Vier-Fuss-Manuals hergestellt, wodurch diese sanften Stimmen eine dreifache Modification erhalten haben. Hat Herr Buchholz, wie oben erwähnt, alle Stimmen meisterhaft intonirt, so scheint er namentlich die zarteren Stimmen dieses Manuals mit besonderer Liebe behandelt zu haben; denn hört man unmittelbar nach Accorden des vollen Werkes dieses Manual mit seinen wundervollen Charakterstimmen, so wird man durch die hier in solcher Vollendung noch nie gehörten Töne überrascht und wahrhaft hingerissen. Das volle Werk aber entwickelt eine Grossartigkeit in Ton, Kraft und Glanz, die überwältigend ist und bei allen denen, die Gelegenheit hatten, dasselbe zu hören, Staunen erregt hat. Die Disposition des Werkes ist jetzt folgende:

A. Hauptwerk.

1. Principal 16 Fuss aus reinem engl. Zinn, mit aufgeworfenen Labien im Prospect, von *C* bis *G* von Holz im Inneren der Orgel.
2. Octave 8 Fuss von Metall.
3. Octave 4 „ „ „
4. Octave 2 „ „ „
5. Quinte $2^2/_3$ „ „ „
6. Bordun 32 F. von Metall, beginnt beim kleinen *c*.
7. Mixtur sechsfach 2 Fuss von Zinn.
8. Scharff vierfach 2 „ „ „
9. Cornett vierfach von Zinn.
10. Gemshorn 8 Fuss von Metall.
11. Gedact 8 „ „ „
12. Nasard $5^1/_3$ „ „ „
13. Gedact 4 „ „ „
14. Trompete 16 Fuss,
15. Trompete 8 Fuss, beide mit aufschlagenden Zungen; die Schallbecher von berliner Probezinn.

Anmerk. Das sämmtliche Zinn ist 12löthig.

B. Zweites Manual.

1. Principal 8 Fuss von engl. Zinn im Prospect.
2. Octave 4 „ „ Metall.
3. Octave 2 „ „ „
4. Quinte $2^2/_3$ „ „ „
5. Mixtur fünffach 2 Fuss von Zinn.
6. Cimbel dreifach 1 „ „ „
7. Hohlflöte 8 Fuss von Eichenholz.
8. Viola da Gamba 8 Fuss von Zinn.
9. Flöte 4 Fuss von Eichenholz.
10. Gedact 8 Fuss von Metall.
11. Quintatön 16 Fuss von Metall, von *C* bis *A*. von Holz.
12. Gross-Gedact 16 Fuss von Metall.
13. Hautbois 8 Fuss, die Schallbecher von berliner Probezinn.

C. Drittes (unteres) Manual.

1. Principal 8 Fuss von Zinn.
2. Octave 4 „ „ Metall.
3. Octave 2 „ „ Zinn.
4. Mixtur vierfach „ „
5. Cornett dreifach „ „
6. Salicional 8 Fuss „ „
7. Spitzflöte 4 „ „ Metall.
8. Nasard $2^2/_3$ „ „ „

9. Gedact 8 Fuss von Holz.
10. Bordun 16 „ „ Eichenholz.
11. *Vox angelica* 8 Fuss, die Schallbecher von berliner Probezinn.

D. Viertes (oberes) Manual.

1. Principal 4 Fuss von Metall.
2. Terpodion 8 „ „ Zinn.
3. Harmonica 8 „ „ berliner Probezinn.
4. *Flauto traverso* 8 Fuss von Holz, gebohrt.
5. dito 4 „ „ „ „
6. Lieblich Gedact 16 „ „ Holz.
7. dito 8 „ „ „
8. Physharmonica 8 „ die Schallbecher von Zink.

E. Pedal.

1. Principal 16 Fuss von engl. Zinn im Prospect.
2. Octave 8 „ „ Holz.
3. Octave 4 „ „ Metall.
4. Mixtur vierfach 4 Fuss von Zinn.
5. Cornett fünffach von Zinn.
6. Violone 16 Fuss von Holz.
7. Violoncello 8 „ „ „
8. Subbass 16 Fuss,
9. Subbass 16 Fuss, beide von Holz (der eine offen, der andere gedeckt).
10. Nasard $5\frac{1}{3}$ Fuss von Metall.
11. Tertie $6\frac{2}{5}$ „ „ „
12. Gedact 8 „ „ Holz.
13. Grossnasard $10\frac{2}{3}$ „ „ Eichenholz.
14. Untersatz 32 „ „ Holz.
15. Trompete 4 Fuss,
16. Trompete 8 Fuss, bei beiden die Schallbecher von berliner Probezinn.
17. Posaune 16 Fuss,
18. Contraposaune 32 Fuss, bei beiden die Schallbecher von Eichenholz.

F. Nebenzüge.

1. Koppel zum Unterwerk.
2. „ zum Oberwerk.
3. „ zum Pedal.
4. Sperr-Ventil zum Hauptwerke.
5. „ zum zweiten Manual.
6. „ zum dritten Manual.
7. „ zum vierten Manual.
8. „ zur grossen Basslade.
9. „ zur kleinen Basslade.
10. Glockenspiel des Manuals.
11. Cimbelstern.
12. Evacuant.
13. Pedal-Verschluss.
14. Calcantenglocke für die Manualbälge.
15. „ für die Pedalbälge.

In Summa 80 Registerzüge, von denen 65 zu klingenden Stimmen. — Bälge sind 10 vorhanden, von denen 4 den Manualen, 4 dem Pedal und 2 der pneumatischen Maschine den erforderlichen Wind geben. Das *Crescendo* und *Decrescendo* wird durch Herabdrücken eines eisernen Trittes (ähnlich den Pedaltritten an den Flügeln), welcher oberhalb der Pedalclaves angebracht ist, leicht bewirkt.

Kenner und Freunde von Orgeln, welche hieher kommen und sich von der Grossartigkeit des Werkes, so wie von meiner wahrheitsgetreuen Schilderung desselben überzeugen wollen, mögen sich an meinen Collegen, den Herrn Dom-Organisten und Musik-Director Ferd. Baake wenden, welcher gern bereit sein wird, das prächtige Werk kunstverständigen und kunstsinnigen Fremden vorzuführen.

Halberstadt, im Januar 1861.

Otto Braune, k. Musik-Director.

Pariser Briefe.

I.

Wenn wir einen Rückblick auf die Musik in Paris im Jahre 1860 werfen, so bietet er in der That sehr wenig Erfreuliches dar. Alles, was öffentliche musicalische Leistungen bedingt, ist im Steigen bis auf unerhörte Stufen begriffen, Ansprüche des Publicums und der Künstler, Selbstüberschätzung, unerschwingliche Forderungen; nur die Talente halten nicht Schritt mit diesen immer mehr anschwellenden Fluten, sie werden nicht von ihnen getragen und gehoben, sondern um mit dem Strom wenigstens fortzuschwimmen, stürzen sie sich hinein und gehen darin unter. Um sich davon zu überzeugen, braucht man nur Aug' und Ohr aufzuthun auf die dramatisch-musicalische Production dieses Jahres, welche sehr wenig Früchte erzeugt hat, die das Jahr ihrer Geburt überleben werden. Nie war die Armuth an wirklich guten Werken so auffallend; auf zwei oder drei Werke, wir wollen nicht sagen: von grossem, aber doch von einigem Werthe kommt eine Unzahl von Fehlgeburten, die schon in den Textbüchern den Keim des Todes tragen; denn die meisten so genannten Operngedichte scheinen geradezu nur gemacht zu sein, um ihre Musik mit sich ins Verderben zu ziehen.

Die schlechten Geschäfte der Opern-Theater zeigten sich denn auch in dem Wechsel der Directoren, von denen schon von Frühjahr bis Sommer zwei zurücktraten, ohne ihre Vermögens-Umstände verbessert zu haben. Ob ihre Nachfolger glücklicher sein werden?

Freilich die grosse Oper, wie die Götter in der Höhe in ewig reinem Aether thronend, dem die financiellen Ge-

witterstürme der niederen Atmosphäre fern bleiben, geniesst in Ruhe und Frieden der Vortheile, welche ihre hohe Stellung ihr sichert, und der Einnahmen, welche ihre getreuen Canäle, die Eisenbahnen, aus allen Himmelsgegenden ihr zuführen. Ohne aus der ruhigen Majestät ihrer charaktervollen Haltung irgendwie herauszutreten, hat sie uns eine ganz neue Oper gegeben, eine halb neue und ein neues Ballet: „*Pierre de Medicis*", Rossini's „Semiramis" und „Den Schmetterling" (*le Papillon*). Semiramis war übrigens ein sonderbar zurecht gemachtes Stück — eine italiänische Oper ins Französische übersetzt für das Auftreten zweier Italiänerinnen auf dem französischen Opern-Theater! Ausser diesen beiden Damen, den Schwestern Marchisio, waren Madame Vandenheuvel-Duprez und Mademoiselle Marie Sax im Robert neu. Die letztere und den Tenoristen Michot hatte die grosse Oper dem *Théâtre lyrique* entnommen; jene hat nämlich das Oberherrlichkeitsrecht über dieses: mit sechs Monaten Kündigung darf sie jedes Mitglied des lyrischen Theaters zu sich herüberziehen, sollte auch der Director darüber zu Grunde gehen.

An der komischen Oper war *Le Roman d'Elvire* das erste und ohne Frage auch das beste neue Werk; es hat sich auch bis jetzt gehalten und wird vielleicht noch etwas länger leben. *Le Château Trompette*, missgestaltetes Buch und gehaltlose Musik, ist längst wieder verschwunden. Von *Rita*, aus dem Nachlass eines todten Componisten, und von *L'Habit de milord*, aus der Feder eines lebenden Dilettanten, ist nicht viel zu melden. Da kam der Thronwechsel im Directorat; der neue Regent (Herr Beaumont) hatte Glück, ein warmer Regen tränkte den dürren Boden, der einige schöne Blüthen trieb, die Vorstellungen, in denen Roger und Mademoiselle Trebelli auftraten. Letztere kam aus Spanien, sie ist aber eine Französin, trat nur einige Male auf, ging von hier zu euch nach Köln zur Gesellschaft Merelli's und hat, wie bekannt, nachher in Berlin eine Berühmtheit erlangt, deren sie in vieler Hinsicht vollkommen würdig ist. Sie wird zum März hieher zurückkehren. Roger hatte durch das Auftreten auf dem früheren Boden seines Ruhmes wieder Geschmack an derjenigen Operngattung bekommen, für die er eigentlich geschaffen ist, und erfreute, ja, entzückte immer noch das Publicum durch mehrere Rollen; durch ihn kam sogar „Der schwarze Domino" wieder in Gunst.

Aber man wollte doch etwas Neues haben. Man erhielt es im *Docteur Mirobolan*, in *L'Eventail*, in *Barkouf* — Werke, in denen allerdings Manches neu war, aber nicht Vieles. Nebenbei füllten eine Wiederaufnahme vom *Petit Chaperon rouge* und der *Pardon de Ploërmel* die Lücken. Jetzt sind wir voller Erwartung eines Werkes aus der alten berühmten Firma der komischen Oper, eines Werkes von Scribe und Auber! Ob sie uns in das goldene Zeitalter zurückführen werden, wo die komische Oper ein interessantes Lustpiel mit allerliebster Musik war?

Die italiänische Oper hat als Neuigkeit *Margherita la Mendicante* von G. Broga gebracht und wieder begraben und gegen Meyerbeer's Willen dessen *Crociato in Egitto* wieder in Scene gesetzt. Roger's Versuche auf diesem Theater fielen nicht zu seinem Vortheil aus; dagegen erschien in Marie Battu ein Stern erster Grösse. Sie und die Trebelli zeigen, dass die Französinnen anfangen, den Italiänerinnen in ihrem eigenen Hause den Rang streitig zu machen.

Am fruchtbarsten war auch in diesem Jahre wieder das *Théâtre lyrique*, sowohl unter dem Director Carvalho, als unter seinem Nachfolger Réty. Es hat in Allem sechsundzwanzig Acte von neuen Opern und Operetten gebracht — für eine Bühne, die sich gar keiner Unterstützung von oben herab erfreut, ein Beweis grosser und eifriger Thätigkeit. Man hofft, dass sie in dem neuen Hause auf dem Platze *du Chatelet* wenigstens keine Miethe zu zahlen haben wird. Von den Neuigkeiten greifen die Aufführungen von Maillart's *Les Pêcheurs de Catane* in das neue Jahr hinein. Uebrigens hat die Wiederaufnahme von Halévy's *Le Val d'Andorre*, das vor Jahren für die komische Oper geschrieben war, die besten Einnahmen gebracht.

In den *Bouffes Parisiens* hat dann *Orphée aux enfers* es bis über dreihundert Vorstellungen gebracht! Alle neuen Stücke mussten sich der demüthigen Rolle fügen, nur in seinem Gefolge aufzutreten oder als Zwischengerichte der Abwechslung wegen eingeschoben zu werden. Uebrigens waren ihrer nicht weniger als eilf; brauchte man aber Geld, so kam Orpheus auf den Zettel, und die Casse wurde sicher bestürmt. Jakob Offenbach fängt an, oder vielmehr hört nicht auf, zu viel und dann natürlich auch zu schnell zu schreiben. Ausser einer Anzahl Musikstücke für sein Theater hat er auch die Musik zum Ballet *Le Papillon* und zur komischen Oper *Barkouf* geliefert. Ein hiesiges Blatt macht darüber die witzige Bemerkung: „Offenbach hat auch zwei Reisen in die Fremde gemacht, die eine nach der grossen, die andere nach der komischen Oper. Als er aber wieder nach Hause in die *Passage Choiseul* gekommen und dort den ewigen Orpheus wiedergefunden, rief er mit freudigem Stolze aus:

„*Plus je vis l'étranger, plus j'aimais ma patrie!*"

Wer schreibt heutzutage nicht für die Oper? Sogar einer der originellsten Käuze unter den Musikern, der bis jetzt die dramatische Musik nur durch die Zauberformel übte, mit welcher er die Nymphe Echo in den Concertsaal bannte. Kein Anderer als Vivier, der Meister auf dem Horn, hat die Oper *La Comète de Charles-Quint* ge-

schrieben — freilich nicht für Paris, sondern für Herrn Benazet in Baden-Baden. Nun, man weiss, dass die dort entdeckten Kometen zwar stets einen langen glänzenden Schweif in den Zeitungen nach sich ziehen, dann aber sich so unendlich weit in den kosmischen Raum verlieren, dass ihre Wiederkehr gar nicht zu berechnen ist.

Unter den übrigen musicalischen Ereignissen des vergangenen Jahres sind dann vor Allem die vier Concerte Richard Wagner's im italiänischen Opernhause als Vorläufer seines „Tannhäuser" zu erwähnen. Diesen, den „Tannhäuser", reihen die Sortirer jetzt zwischen Rossini's „Wilhelm Tell" und Meyerbeer's „Robert der Teufel" ein — viel Ehre und dennoch viel Verdruss für den Dichter und Componisten von Lohengrin und vor Allem von Tristan und Isolde, sich zwischen diese musicalischen Philister gestellt zu sehen. Die Aufführung dürfte sich noch einige Monate verzögern.

Durch die allgemeine Einführung der herabgesetzten Normalstimmung in ganz Frankreich wird das Jahr 1860 immerhin eine musicalische Epoche bezeichnen.

Die französische musicalische Literatur weis't als die bedeutendste Erscheinung die Veröffentlichung des ersten Theiles der neuen Ausgabe der *Biographie universelle des Musiciens* von J. Fétis auf. Erwähnenswerth sind auch die *Souvenirs et Portraits* von Halévy, der auch als Schriftsteller seinen Platz als *Secrétaire perpétuel de l'Académie des beaux arts* ehrenvoll ausfüllt. B. P.

Karl Binder.

(Nekrolog.)

Karl Binder war der Sohn des Hof-Clavierstimmers und Clavierverfertigers A. Binder und wurde am 29. November 1816 in Wien geboren. Kaum dem zartesten Knabenalter entwachsen, zeigte er schon eine besondere Vorliebe für Musik, und seine Erholungsstunden widmete er ausschliesslich der Tonkunst, mit deren Geheimnissen und Schönheiten ihn der berühmte Capellmeister Ritter Ignaz von Seyfried bekannt machte.

Als er seine Studien vollendet, begann er, um seinen Lebensunterhalt sich zu erwerben, als Clavierlehrer seine musicalische Laufbahn.

Unermüdlicher Fleiss und rastloses Streben liessen ihn bald eine solche Stufe künstlerischer Höhe erreichen, dass er, gestützt auf die Lehren seines Meisters und seine selbst gesammelten Kenntnisse, sich auch als Componist versuchen konnte. Sein erstes Tonstück, ein Lied, erregte in musicalischen Kreisen durch die Frische, Innigkeit und Zartheit seiner Motive allgemeines Aufsehen. Der damalige Director der Theater in Oedenburg, Pressburg und Baden, J. Pokorny, selbst ein vortrefflicher Musiker, erkannte bald das in dem schüchternen jungen Manne schlummernde Talent und engagirte ihn für seine Unternehmungen als Capellmeister. Obwohl in diesem neuen Wirkungskreise seinem schöpferischen Geiste wenig Gelegenheit zu bedeutenderen Leistungen geboten wurde, so fand er doch wenigstens hinlänglich Musse, die Volksmusik aus den Werken eines Conradin Kreutzer, Wenzel Müller u. s. w. gründlich kennen zu lernen und sich einen köstlichen Schatz von Kenntnissen, die er in seinen späteren Engagements bestens verwerthen konnte, zu sammeln. Erst nachdem Director Pokorny das Josephstädter Theater käuflich an sich gebracht, begann für Binder ein regeres künstlerisches Leben. Er nahm im Jahre 1840 die Stelle des für das Hof-Operntheater engagirten Capellmeisters Proch ein und behauptete sich in seiner neuen Sphäre so glücklich, dass ihm Director Pokorny die Compositionen der Musik für mehrere Stücke übertrug, die einen so ehrenvollen Erfolg sich errangen, dass sein Name in den musicalischen Kreisen mit aller Anerkennung genannt wurde. Namentlich für die damals vorzügliche Spiel-Oper interessirte er sich sehr lebhaft. Er war es, der im Jahre 1844 die mit grossem Beifalle aufgeführte Oper „Die Haimonskinder" von Balfe dirigirte und durch seine meisterhafte und energische Leitung viel zu dem Erfolge derselben beitrug. Damals waren die Damen Treffz, Hellwig, Mayer, die Herren Westen, Haimer, Dall'Aste, Reichmann u. s. w. für die ersten Partieen engagirt und die Spiel-Oper auf die glanzvollste Stufe gebracht.

Nach mehrjährigem Wirken, während er an der Seite Lortzing's, Titl's und Storch's sich einen bedeutenden Namen errungen und auch in den beiden Theatern an der Wien wie in der Josephstadt, beide Eigenthum Pokorny's, seine Befähigung dargethan, schied er, als Pokorny das Theater in der Josephstadt an Megerle verkaufte, aus dem bisherigen Wirkungskreise und liess sich neuerdings für die letztgenannte Bühne als Capellmeister engagiren. Hier machte er alle Wechselfälle einer stürmischen Zeit mit und nahm endlich einen sehr ehrenvollen Antrag des Directors Carl an, in dessen Theater er im Jahre 1851 seine Functionen begann. Bis zu dem Tode Carl's blieb Binder in diesem Künstler-Verbande; als aber im Jahre 1854 Nestroy die Direction des Carl-Theaters übernahm, konnte sich Binder mit ihm nicht einigen und ging in Folge einer Einladung des damaligen Directors des deutschen Theaters in Pesth, Herrn Haimer, dorthin. Allein nach sechsmonatlichem Fernsein kehrte er nach Wien in seine früher beim Carl-Theater innegehabte Stellung zurück.

Seit dieser Zeit blieb Binder als erster Capellmeister am Carl-Theater thätig, bis ihn seine letzte Krankheit befiel. Im Monat August zeigten sich die ersten Spuren einer Magen-Verhärtung, die trotz der sorgfältigen ärztlichen Pflege bald eine gefahrdrohende Wendung nahm. Jede ärztliche Hülfe wurde unmöglich, und unter furchtbaren Leiden verschied er am 5. November 1860, eine trostlose Witwe und vier Kinder hinterlassend. Binder selbst hatte keine Ahnung von seinem bevorstehenden Zustande; noch vierzehn Tage vor seinem Tode ging er aus, und erst als die körperliche Schwäche so überhand nahm, dass er nicht mehr gehen konnte, blieb er im Zimmer, und nur mit Mühe konnte er bestimmt werden, das Bett zu hüten. Er hatte alle Hoffnung auf das nächste Frühjahr gesetzt. Am 4. November 1860 (seinem Namenstage) nahm er — der Sterbende — noch zahlreiche Gratulationen entgegen, nicht ahnend, dass sie ihm für ein besseres Jenseits galten.

Vielen Trost in seinem kranken Zustande gewährte ihm ein Schreiben des Directors Treumann, seines langjährigen Freundes, der ihm ein Engagement an seiner Bühne zusicherte.

Director Brauer hatte kaum die Nachricht von dem Hinscheiden Binder's erfahren, als er dessen Witwe die für den Monat November fällige Gage von 140 Fl. übersandte. Director Treumann hatte in echt freundschaftlicher Weise die Bestreitung der Leichenkosten übernommen. Das feierliche Leichenbegängniss fand am 8. November, Nachmittags 4 Uhr, in der Wohnung des Verstorbenen Statt, wozu sich viele Freunde und Bekannte und eine Menge Schriftsteller und Künstler, Theater-Directoren und Capellmeister in dem Trauergemache eingefunden hatten.

Nachdem der Sarg geschlossen, sang das Chor-Personal des Carl-Theaters das von Binder für Scholz's Leichenbegängniss componirte Trauerlied. Hierauf trat der Prediger Dr. Porubsky an den Sarg und sprach mit tief ergreifenden Worten über das Leben und Wirken des Menschen und knüpfte hieran rührende Worte über das Kämpfen und Ringen im Künstlerleben. Kein Auge blieb trocken, die tiefste Rührung bemächtigte sich Aller.

Hierauf wurde der Sarg gehoben, nach dem vierspännigen Leichenwagen gebracht und nach dem evangelischen Friedhofe übergeführt. Eine endlose Reihe von Wagen folgte.

Binder's musicalische Thätigkeit war eine ausserordentlich fruchtbare; er hat mehr als hundert grössere Werke geschrieben, unter denen mehr als vierzig Possen und Vaudevilles ganz bedeutenden Erfolg hatten, da Binder für komische Musik ein ganz entschiedenes Talent besass.

Für das Carl-Theater richtete er die Offenbach'schen Operetten: Hochzeit bei Laternenschein, Mädchen von Elisonzo, Schuhflicker und Millionär, Zaubergeige, Savoyarden und Orpheus ein, und instrumentirte sie reicher.

Sein bestes Werk ist unstreitig die Musik zur „Tannhäuser-Parodie", welche zu den trefflichsten humoristischen Arbeiten der Tonkunst gehört. Binder besass viel Frische und Lebendigkeit in seinen Schöpfungen, seine Melodieen sind grösstentheils populär geworden und werden, namentlich was seine Gesangstücke anbelangt, noch lange im Munde des Volkes bleiben. Mit ihm wurde eine echte Künstler-Natur einer besonderen Gattung zu Grabe getragen.

Musicalische Trauerfeiern auf den Tod des Königs Friedrich Wilhelm IV.

Am Sonntag den 20. Januar, Mittags um 12 Uhr, veranstaltete der kölner Männergesang-Verein im grossen Casinosaale unter Leitung des k. Musik-Directors F. Weber eine Gedächtnissfeier für den dahingeschiedenen König. Eine zahlreiche Zuhörerschaft, an ihrer Spitze die hohen Militär- und Civil-Behörden, hatte der Einladung des Vorstandes, die durch besondere Karten erfolgt war, entsprochen und füllte alle Räume des Saales und der Gallerieen.

Der Verein betrachtete die Trauerfeier als einen Act der innigsten Pietät für den hochseligen König. Seine Majestät hatten im Jahre 1855 die Beglückwünschung zu Höchstihrem Geburtstage gnädigst anzunehmen geruht und den Vortrag einiger Lieder in den Gemächern des Schlosses Sanssouci der huldvollsten Beachtung und des ehrenvollsten Beifalls gewürdigt. Allerhöchstdieselben hatten dem Vereine die grosse goldene Medaille für Kunst, ferner Corporationsrechte verliehen, und die Hoffnung auf die Uebernahme des königlichen Protectorates von Seiten Sr. Majestät blieb nur durch den unerforschlichen Rathschluss der Vorsehung, der das Land in Bestürzung und Trauer versenkte, unerfüllt.

Das Programm der Gedächtnissfeier wurde auf würdige und durch den innigen Vortrag der Gesänge tief eindrucksvolle Weise ausgeführt. Der Choral „Jesus meine Zuversicht" von B. Klein eröffnete die Feier. Ihm folgten „Bardenchor" von Silcher (mit veränderten Worten der ersten und zweiten Strophe), „*Ecce, quomodo moritur justus*" von Palestrina, „Hoffnung" von J. C. Schärtlich. Hierauf sprach L. Bischoff, Ehren-Mitglied des Vereins, ein von ihm für die Feier verfasstes Gedicht: „Der Sänger am Grabe des Königs", worauf unmittelbar das *Lacrimosa dies illa* und *Pie Jesu Domine* aus Cherubini's *Requiem* einfiel. Hierauf folgte Silcher's Chor: „Stumm schläft der Sänger", und das *Salvum fac Regem* von G. Föllmer beschloss die Feier, die von allen Anwesenden mit innigster Theilnahme und andächtiger Aufmerksamkeit begangen wurde.

Das sechste Gesellschafts-Concert im Gürzenich unter Leitung des Capellmeisters F. Hiller war von der Concert-Direction zur „Trauerfeier für Seine Majestät den hochseligen König Friedrich Wilhelm IV." bestimmt worden und fand am Dinstag Abends den 22. Januar Statt. Der Saal gewährte einen erschütternden Anblick: der ganze Chor und die Zuhörerschaft

— an anderthalb Tausend Menschen — waren in Trauerkleidern erschienen. Die Vorderseite der Tonbühne zierten Draperieen von schwarzem Sammt und Silber, an den Seiten hohe goldene Candelaber mit umflorten Fahnen und Opferflammen.

Nach einem für diese Feier von F. Hiller componirten „elegischen Marsche" sprach Herr Laddey ein Gedicht: „Zur Erinnerung", von Wolfgang Müller. Darauf erklangen die Accorde Mozart's, der Chor hatte sich erhoben und stimmte: *Requiem aeternam dona eis Domine, et lux perpetua luceat eis!* an. Es war ein sehr feierlicher Moment; das unvergängliche Denkmal Mozart's ergriff durch den Verein von rein menschlicher Empfindung, religiöser Anschauung und künstlerischer Auffassung, die sich in ihm zur Einheit und zum eigenthümlichen Ausdruck von Mozart's auf das Höchste gerichteter künstlerischer Natur verschmolzen, wieder einmal Aller Herzen mit Trost und erhebender Andacht.

Die Solo-Partieen wurden von Fräulein Rothenberger und Frau B., Herrn A. Pütz und Herrn K. Hill-Malapert aus Frankfurt a. M. gesungen.

Was konnte auf das Requiem anders folgen zur Feier des Andenkens an den dahingeschiedenen König, als jenes erhabene Tonwerk Beethoven's, das er *Sinfonia eroica* genannt hat? Die Ausführung war vortrefflich; dazu kam die feierliche Stimmung der Zuhörerschaft, so dass die grossen Gedanken, die wunderbar verwebten Melodieen und die erschütternden Harmonieen namentlich des ersten Satzes und des Trauermarsches wohl selten so in ihrer ganzen Bedeutung und Tiefe aufgefasst worden sind, als an diesem Abende.

Tages- und Unterhaltungs-Blatt.

Signora Trebelli, die in ihrer Matinee im Opernhause in Berlin am 30. December v. J. 84 Bouquets zugeworfen erhalten hatte, und am 31. Abends in ihrer Abschieds-Vorstellung als Arsaces in der Oper „Semiramis" mit vielfachem Hervorruf und anderen Auszeichnungen überhäuft wurde, reis'te am 1. Januar nach Amsterdam, wo sie einen Monat spielen wird. Die Künstlerin geht dann auf zwei bis drei Monate nach Brüssel und wird im Frühling in der grossen Oper zu Paris auftreten.

Frankfurt a. M. Die vor einigen Tagen gehaltene General-Versammlung der Theater-Actionäre hat beschlossen, bei unserem Senate um die Erneuerung der Concession und eine jährliche Subvention von 6600 Fl. aus Staatsmitteln einzukommen, das grossentheils geschwundene Actien-Capital aber vorerst nicht zu completiren. Wie wir hören, ist eine neue Actien-Gesellschaft im Entstehen, welche einen Fonds von 100,000 Fl. zusammenschiessen und die Leitung des Theaters ohne Staats-Subvention übernehmen will. Es stehen, wie es heisst, die ersten hiesigen Banquiers mit an der Spitze dieser neuen Gesellschaft. (Südd. M.-Z.)

Die leipziger „Neue Zeitschrift für Musik" kündigt in ihrer Neujahrs-Nummer den Zusammentritt einer zweiten Tonkünstler-Versammlung an, welche beiläufig Ende Juli oder Anfangs August d. J. in Weimar Statt finden soll. Der Hauptzweck der Versammlung wird die Berathung und Feststellung der Statuten eines zu gründenden „Allgemeinen deutschen Musik-Vereins" sein; ausserdem werden drei grosse Musik-Aufführungen veranstaltet.

Hermann Breiting, der, wie früher gemeldet, am 5. December v. J. im Irrenhause zu Hofheim, 57 Jahre alt, gestorben, war der Sohn eines Arztes, zu Augsburg den 23. October 1804 geboren, und widmete sich in Würzburg den medicinischen Studien (1822 bis 1826); verliess dann die Universität und verwerthete seine musicalischen Kenntnisse, indem er 1826 im Herbste das Hoftheater zu Mannheim betrat, wo er in der Oper „Titus" als erster Tenorist so gefiel, dass er zu einem ehrenvollen Gastspiele nach München (1827), dann nach Berlin (1828) eingeladen wurde. Hier erhielt er Engagement auf sechs Jahre; dasselbe wurde jedoch wegen einer gefährlichen Krankheit des Künstlers durch königliche Cabinets-Ordre wieder aufgelös't. Er verlor einen Process gegen die Intendantur und ging auf Reisen. 1832 gastirte er im k. k. Hof-Operntheater zu Wien, wurde Mitglied dieser Bühne und durch fünf Jahre der Liebling des dortigen Publicums. 1837 wurde er in Petersburg engagirt, kehrte jedoch 1840 in sein Vaterland zurück und war 20 Jahre lang am Hoftheater zu Darmstadt angestellt. Breiting hatte eine starke Bruststimme, welche eben so kräftig als angenehm war, einen schönen dramatischen Vortrag und gehörte unbedingt zu den ersten Tenoristen Deutschlands. Seine Hauptrollen waren: Robert der Teufel, Eleazar, Sever, Raoul, George Brown u. s. w.

Stuttgart. Die „Entführung" ging am 23. December v. J. über unsere Bühne und fand eine so begeisterte Aufnahme, dass man sich hüten wird, sie, wie so manches andere Gute, bloss desshalb einstudirt zu haben, um es dann wieder unbeachtet liegen zu lassen. Vor Allem zündete das grosse Duett im dritten Acte zwischen Frau Marlow und Herrn Sontheim, dessen Allegro im $^4/_4$-Tacte stürmisch da capo begehrt wurde. Aber auch die sämmtlichen übrigen Nummern wurden lebhaft applaudirt, und am Schlusse sprach sich die Befriedigung der Anwesenden über diese Retablirung einer Mozart'schen Oper in einer lauten Beifallssalve aus, eine Ehre, die nur den allerbeliebtesten Sachen zu Theil wird.

Dresden. Frau Sophie Förster von hier, welche vor Kurzem wieder mit ausserordentlichem Beifall in Magdeburg concertirt hat, wird dem Vernehmen nach für diesen Winter mehreren auswärtigen Engagements nachkommen. Da wir Gelegenheit hatten, genannte Sängerin öfter in hiesiger Stadt zu hören und zu bewundern, so macht es uns Freude, öffentlich zu bekennen, dass wir sie zu den gediegensten Künstlerinnen der Gegenwart zählen müssen. Gewiss ist es selten, wenn Virtuosen von Ruf sich fortwährend noch dem sorgfältigsten Selbstunterricht hingeben und Kunst-Ausübung mit Kunst-Erkenntniss unausgesetzt vereinigen. Um so gewichtiger erscheint dieser Vorzug bei einer Frau, wenn sie, wie Sophie Förster, eine gleich hohe Stufe in Ausübung des Gesanges, wie als Lehrerin desselben einnimmt. Ihre Stimme, ein sehr umfangreicher, egaler und frischer Sopran, ist so gebildet, dass sie alle Nuancen der Steigerungsgrade vom Pianissimo bis zum Forte in ihrer Gewalt hat. Das Tragen des Tones gelingt ihr eben so vorzüglich, wie die perlende Leichtigkeit der Coloratur. Was aber den Gesang der Sophie Förster über so viele derartige Leistungen erhebt, ist die geistige Auffassung, welche allen ihren Vorträgen innewohnt. Möchte doch die Künstlerin, deren Ruf als Oratorien- und Concert-Sängerin sich schon seit längerer Zeit festgestellt hat, ihre Thätigkeit auch noch auf das Bühnenleben übertragen! Da ihre Leistungen so unverkennbar bedeutende dramatische Befähigung offenbaren, so würde sie als Opernsängerin gewiss noch reichere Gelegenheit finden, für ihre Kunst verdienstvoll zu wirken. L. N., geb. K.

Wien. Die Zahl der für den Neubau des Opernhauses eingelaufenen Concurrenz-Pläne beträgt fünfunddreissig, von denen dreiunddreissig im eigentlichen Sinne Bau-Entwürfe sind, zwei hingegen, bezeichnet mit den Devisen: 3 K 49, und: J. Defries et Sons in London, bloss Schriftstücke enthalten. Diese Entwürfe rühren, so weit man dies aus dem Orte der Absendung erkennen kann, grossen-

theils von österreichischen Künstlern her, doch sind auch Projecte aus Berlin, München, Paris u. a. O. eingeschickt werden. Dieselben werden vom 21. bis einschliesslich 31. Januar d. J. in dem Gebäude der k. k. Akademie der bildenden Künste (Annagasse Nr. 960) von 10 bis 4 Uhr zur öffentlichen Besichtigung ausgestellt.

Frau Caillag's Gastspiel-Reise nach America wird wegen Bankerotts des Impresario, der sie unter glänzenden Bedingnissen engagirte, unterbleiben. Die new-yorker Theater-Verhältnisse haben sich in der gegenwärtigen Krisis sehr misslich gestaltet. Frau Caillag soll sehr vortheilhafte Anträge aus Berlin erhalten haben.

Am 14 d. Mts., berichtet die Wiener Zeitung, empfing Se. Exc. der Herr Staats-Minister Ritter v. Schmerling die Deputation der wiener Künstlerschaft abermals, um die (jüngst in Aussicht gestellte) Denkschrift entgegen zu nehmen, welche die Berechtigung der Kunst im Staate und die Nothwendigkeit ihrer Förderung zur gedeihlichen geistigen Entwicklung darthut und dringend um die Anwendung jener Mittel bittet, welche geeignet sind, unsere anomalen Kunstzustände zu beseitigen und auf einer soliden Basis dieselben einer dauernden Besserung zuzuführen. So wie das erste Mal, äusserte Se. Excellenz auch diesmal in freundlichster Weise seine warmen Sympathieen für die Kunst und die Künstler, die hohe Bedeutung und nothwendige Pflege der Kunst zur Bildung und Veredlung des Geistes anerkennend, und entliess die Deputation mit der wiederholten wohlwollenden Versicherung, die Sache möglichst fördern zu wollen.

Frau Bürde-Ney ist am 10. Januar in Dresden nach mehrmonatlicher Krankheit als Fidelio zum ersten Male wieder aufgetreten zur Freude aller Kunstfreunde und aufs freudigste begrüsst von dem zahlreich versammelten Publicum. Das Organ zeigte sich nicht afficirt.

Als eine für die Biographen J. S. Bach's jedenfalls nicht unwillkommene Gabe wird hiermit nachstehendes Protocoll aus den Acten des Rathes zu Arnstadt veröffentlicht (s. den „Aufruf" in Nr. 3 d. Bl. von H. B. Stade):

Actum den 29. Juny 1707.

Erscheint Herr Johann Sebastian Bach, bissheriger Organist zur Neuen Kirchen, Berichtet, dass er nach Mühlhausen Zum Organisten beruffen worden, auch solche Vocation angenommen habe. Bedankte sich demnach gegen dem Rathe gehorsambst, vor bissherige Bestallung und bittet umb Dimission, Wellte hiermit die Schlüssel zur Orgel dem Rathe, von deme er sie empfangen, wieder überliefert haben. D. R. Z. A.

Stockholm. Die diesjährige Saison begann wie gewöhnlich im Anfange des September v. J. Die Oper spielte auch diesmal die Hauptrolle, ohne doch bis jetzt sonderlich Neues gebracht zu haben. Es gingen Mozart's „Zauberflöte", „Don Juan" und „Figaro's Hochzeit", Weber's „Oberon" und „Freischütz", Flotow's „Stradella" und Verdi's „Troubadour" über die Bretter. Unter diesen Vorstellungen hatte namentlich „Don Juan" ein zahlreiches, gebildetes Publicum angezogen, das mit den Leistungen im Ganzen und Einzelnen sich sehr zufrieden erklärte. Als Agathe, Donna Anna, Rezia, Gräfin im „Figaro" zeichnete sich Frau Michaeli, ehemals Frau Michal auch in Deutschland bekannt, besonders aus. Die Susanna sang Fräulein Gelhaar und den Figaro mit glücklicher Laune Herr Lundberg. Den Stradella sangen abwechselnd Herr Richard (deutscher Herkunft) und Herr Arnoldsen, die Leonore ebenfalls Frau Michaeli. Die Oper „Gustav Wasa" von Kellgreen, nach König Gustav's III. Plan, mit Musik des Deutschen Naumann, neu instrumentirt von Ignaz Lachner, wurde auch ein Mal gegeben.

Die neueste Oper von Scribe und Auber führt den Titel: „Die Circassierin".

Die Niederrheinische Musik-Zeitung erscheint jeden Samstag in einem ganzen Bogen mit zwanglosen Beilagen. — Der Abonnementspreis beträgt für das Halbjahr 2 Thlr., bei den K. preuss. Post-Anstalten 2 Thlr. 5 Sgr. Eine einzelne Nummer 4 Sgr.

Briefe und Zusendungen aller Art werden unter der Adresse der M. DuMont-Schauberg'schen Buchhandlung in Köln erbeten.

Verantwortlicher Herausgeber: Prof. *L. Bischoff* in Köln.
Verleger: *M. DuMont-Schauberg*'sche Buchhandlung in Köln.
Drucker: *M. DuMont-Schauberg* in Köln, Breitstrasse 76 u. 78.

Niederrheinische Musik-Zeitung

für Kunstfreunde und Künstler.

Herausgegeben von Professor *L. Bischoff.* — Verlag der *M. DuMont-Schauberg*'schen Buchhandlung.

Nr. 5. KÖLN, 2. Februar 1861. IX. Jahrgang.

Pariser Briefe.

II.

(I. s. Nr. 4.)

Zu der musicalischen Literatur ist auch der sechste Band von Dr. Véron's *Mémoires d'un bourgeois de Paris,* der im October vorigen Jahres erschienen ist, zu rechnen, zumal, da er den besonderen Titel führt: „*Paris en 1860. Les théâtres de Paris depuis 1806 jusqu'en 1860. Par Mr. L. Véron, député et membre du conseil général de la Seine.*"

Herr Véron, jedenfalls ein eben so geistreicher als praktisch gewandter Mann, spricht in diesem Buche von sich selbst und seiner vielseitigen Thätigkeit mit humoristischer Bescheidenheit. „Ich habe mein ganzes Leben lang Projecte gemacht, und von diesem Gesichtspunkte aus betrachtet bietet dasselbe eine gewisse Einheit dar; ich habe das Project gemacht, Arzt zu werden, eine literarische Zeitschrift zu gründen, die grosse Oper zu dirigiren, den *Constitutionnel* wieder zum Leben zu bringen, über Politik zu schreiben, sechs bis sieben Bände drucken zu lassen — — und noch eine Menge anderer Projecte, von denen ich kaum noch etwas weiss, und die Welt noch weniger als ich! Endlich in meinen alten Tagen habe ich das Project gemacht, keines mehr zu machen, und doch sitze ich da schon wieder und schreibe ein Project für die pariser Theater nieder, das ich für nothwendig, nützlich, gerecht und vernünftig halte."

Véron's Buch beschäftigt sich nämlich, nachdem es in seinem bei Weitem grösseren Theile das jetzige Paris mit allen seinen Herrlichkeiten, Neubauten, kaiserlichen und städtischen Anlagen beschrieben, zuletzt mit den Theatern und gibt dann für die vier Operntheater — denn nur von diesen ist die Rede — ein Project zum Besten, dessen Hauptzweck ist, sie unter einander zu verbinden und ihr Gedeihen zu sichern.

Dass mit Ausnahme der kaiserlichen Oper, deren Schiff allein im sicheren Hafen liegt, die anderen gar sehr dem Wechsel menschlicher Dinge unterworfen sind, zeigt ihre ganze Geschichte. Alle drei schwimmen auf dem offenen Meere, von günstigen oder widrigen Winden abhängig. Die komische und die italiänische Oper liegen indessen in dem vornehmen Quartier und geniessen mehr oder weniger Zuschuss von der Regierung, was ihre Fahrt fördert, wenn das Wetter nicht gar zu schlecht oder der Steuermann gar zu ungeschickt ist. Das *Théâtre lyrique* aber liegt in einer abscheulichen Gegend und bekommt keinen Heller Zuschuss. Ob sich seine topographische Lage bessern wird, wenn es auf den Platz *du Châtelet* kommt, ist noch sehr zu bezweifeln.

Worin besteht nun Véron's Project — das letzte in seinem Leben —, das hauptsächlich also der letztgenannten Bühne zu Gut kommen würde?

Es beruht auf einem Bühnen-Verein der vier Operntheater unter dem Schutze und der förmlichen Garantie der Regierung. Jedes derselben soll einen Special-Director haben, der unter dem Minister des kaiserlichen Hauses stehe. „Nur keine Intendanten!" — fügt Véron hinzu — „die Einheit des Oberbefehls ist beim Theater eben so nothwendig, wie bei einem Regimente, bei der ganzen Armee. Jede Woche finde eine Versammlung der vier Directoren Statt; sie haben sich zu vereinigen und sich gegenseitig zu unterstützen und auszuhelfen in Bezug auf die Repertoires und alle Maassregeln, die zum grössten Glanze und besten Gedeihen aller vier Bühnen gereichen. Ich bin überzeugt, dass unter diesen Bedingungen die Einnahmen der vier verbundenen und von der Regierung geziemend unterstützten Bühnen dermaassen steigen würden, dass sie der Civilliste keine Opfer kosten dürften."

Das ganze Project kommt mir und sehr vielen Leuten äusserst windig und unpraktisch vor und dürfte bei der Ausführung, wenn diese überhaupt möglich wäre, keines-

wegs zum Vortheil der Kunst und des Publicums gereichen — denn man weiss nur zu gut, wie leicht subventionirte Theater auf ihrem sicher gestellten Bettwerk einschlafen, wenn sie keine Concurrenz zu fürchten haben. Am schlechtesten würde jedenfalls die kaiserliche Casse dabei fahren. Und wie kann Herr Véron, selbst ein Theater-Director a. D., nur irgend hoffen, dass vier Herren der Art sich alle Wochen zu gegenseitiger Aushülfe, gegenseitigen Zugeständnissen und Opfern verstehen würden? „Sie würden nicht mehr Nebenbuhler sein, die einander chicaniren und sich zu schaden oder zu überbirten suchen, sondern Wetteiferer im Schönen" —das heisst mit anderen Worten an den ewigen Frieden glauben!

Es könnte aber auch eine solche Verbindung und Gegenseitigkeit nur dazu dienen, den Missbrauch, der jetzt schon eingerissen ist, und der auch in Wien und Berlin mit starken Schritten vorrückt, zu heiligen und gesetzlich zu machen, den Missbrauch, den verschiedenen Theatern in einer grossen Stadt ihren besonderen Charakter zu entziehen und die Aufführungen aller Gattungen von dramatischer Musik durch einander zu werfen. Das ist ein Unglück. Jedes Theater muss seine bestimmte Physiognomie haben. Jetzt aber tischt die grosse Oper, deren Sache allein das ernste musicalische Drama sein sollte, komische Opern, ja, sogar Operetten auf; die komische Oper hingegen bemüht sich, auf Stelzen zu gehen, bringt Stoffe auf ihre Bühne, die mehr Jammer als Scherz enthalten, und setzt diese durch eine Decorations- und Maschinerie-Pracht in Scene, die mit der kaiserlichen Bühne wetteifert. Die italiänische Oper französirt sich, und die französische lässt italiänische Texte für sich ins Französische übersetzen und entstellt den italiänischen Gesang durch Franzosen!

Und was würde in financieller Hinsicht durch den Allianz-Tractat gewonnen werden? Der Krebsschaden aller Theatercassen sind die ungeheuren Gehälter der ausübenden Künstler. Setzte der Operntheater-Bund in Paris eine Taxe fest, ein Maximum — was könnte das helfen? Der Künstler hat kein Vaterland, die Welt ist seine Heimat, sein Markt ist Europa und America, bald vielleicht auch Africa (Algier, Capstadt) und China und Japan dazu! Was kann ein „herzliches Einverständniss" von vier pariser Directoren gegen die Concurrenz von England, Deutschland, Russland, Italien, Spanien und allen auf Bankerott spielenden Impresarios in Nord- und Süd-America helfen?

Was aber vor Allem den Grund wankend macht, auf welchem die pariser Operntheater beruhen, ist noch etwas ganz Anderes, und zwar etwas, wovon das Ausland gar keine Ahnung hat. Nun? Hört denn und staunt oder — lacht! Es ist die jämmerlichste Knauserei des Publicums in Bezug auf die Operntheater im Bunde mit ungeheuren Ansprüchen an dieselben. Das pariser Publicum, das so vergnügungssüchtig ist wie kaum ein anderes auf der Welt, das sonst überall, wo es gilt, sich Vergnügen zu verschaffen, durchaus nicht marktet und feilscht, das auch in der That so gierig nach Musik ist, dass es ihrer gar nicht entbehren kann, sieht noch immer nicht ein, dass man sie auch ordentlich bezahlen müsse! Es bezahlt so ziemlich das Nöthige für das recitirende Schauspiel, das Melodrama, die Vaudevilles, die Faxen und den Geister- und Feenspuk, deren Unternehmer meist ganz gute Geschäfte machen, zuweilen sogar reich werden, ohne dass der Staat sie unterstützt. Sobald aber von Musik die Rede ist, so ändert sich die Sache. Umsonst weis't man auf den alljährlich steigenden Ausgabestand der Operntheater hin: das Publicum duldet keine Erhöhung der Eintrittspreise. Es liebt die Musik, es betet sie an, aber wie eine Gemahlin, die aus ihrer reichen Mitgift ein Drittel der Haushaltungskosten trägt. Dieses Drittel liefert der Staat; seine Unterstützung repräsentirt die Summe, welche das Publicum beizutragen verweigert.

Was ist das für ein Verhältniss? was ist das für ein Princip? Das Publicum weigert sich, stückweise das, was es geniesst oder verzehrt, zu bezahlen, und verlangt, dass es im Ganzen durch Leute bezahlt werde, die gar nichts davon haben!

Wer wird es glauben, dass heute, im Jahre 1861, die Preise der Plätze im grossen Opernhause zu Paris ungefähr noch dieselben sind, wie zu Lully's Zeiten, obgleich damals der Ausgabestand kaum hunderttausend Livres betrug, während er jetzt zwei Millionen erfordert? Wagt man einmal, was in London seit lange geschehen ist, die Preise zu steigern, zu verdoppeln, ja, nur bei ausserordentlichen Fällen die Taxe zu erhöhen, so kommt kein Mensch, so bleibt das Haus leer*)!

Von den neuen Opern, die ich in der Jahres-Uebersicht (I. in Nr. 4) genannt habe, sind die meisten in diesen Blättern zur Zeit besprochen worden**). Die französische Semiramis, mit Rossini's, von Carafa zugestutzter Musik, verdankte ihre Erscheinung auf der Scene

*) Das ist merkwürdig; unsere Leser in Köln und vielen anderen deutschen Städten werden glauben, der Herr Correspondent aus Paris spräche von ihrer Vaterstadt in Deutschland! Dass übrigens die Sache in Paris sich wirklich so verhält, wie oben geschildert worden, bestätigen seit Jahren alle Theater- und Musik-Zeitungen der Franzosen selbst. Die Redaction.

**) *Margherita la Mendicante* von Braga; *Pierre de Medicis* vom Fürsten Poniatowski; *Le Roman d'Elvire* von Ambr. Thomas; *Le Château Trompette* von Gevaert; *Rita*, aus Donizetti's Nachlass u. s. w., Jahrg. 1860, Nr. 28. *Philemon et Baucis* von Gounod; *Gil Blas* von Semet; *Les Rosières* von Herold u. s. w., Jahrg. 1860, Nr. 29.

der grossen Oper erstens der Armuth an Compositionen für diese, und zweitens einem Zufalle oder vielmehr einer kolossalen Reclame, die von Italien her über die Alpen flog. Schon vor etwa zwei Jahren hatten zwei Schwestern, Carlotta und Barbara Marchisio, durch ihr erstes Auftreten auf dem Theater San Benedetto zu Venedig in der Semiramis Enthusiasmus, Furore, Fanatismus erregt. Sopran und Alt, Semiramis und Arsaces, wurden als Wunder gepriesen. Ein Abgesandter von der grossen Oper zu Paris erscheint in Venedig im Frühjahr vorigen Jahres, prüft gar nicht und unterhandelt sehr wenig, sondern engagirt ohne Weiteres; so hatten wir auf einmal dio zwei Schwestern und ihre Hauptrollen: — folglich musste die ganze Semiramis aufgefrischt und neu ausgestattet werden.

Der 9. Juli v. J. erschien und mit ihm am Abend auf den berühmten Brettern zwei kleine, im Aeusseren durch nichts einnehmende, geschweige denn ausgezeichnete Persönchen, deren Züge nicht die geringste Aehnlichkeit mit einander hatten, es sei denn eine stark orientalische Physiognomie. Sie haben Stimme und verstehen auch zu singen; aber an die Pasta, Sontag, Giulia Grisi, Pisaroni, Alboni, welche in denselben Rollen glänzten, reichen sie auch nicht einmal aus der Ferne hinan. Carlotta (Sopran) war freilich sehr ängstlich und ging erst im Verlauf der Vorstellung etwas mehr heraus; Barbara (Alt) ist sicherer, doch fehlen der Stimme die tiefen Brusttöne mit vollem Klang. Als Schauspielerinnen sind sie nur noch Anfängerinnen, als Sängerinnen dürften sie eine Zukunft haben; fürs Erste aber haben ihnen die ganz ungeheuerlichen Anpreisungen ihrer Freunde sehr geschadet. Im Ganzen hat die Oper keinen ausserordentlichen Eindruck gemacht; der letzte Act ist auch gar zu schlaff, und das ist immer schlimm für den Erfolg. Am besten ist Carafa dabei gefahren, dem Rossini seine volle Tantième überlassen hat. Die erste Vorstellung der (rein) Rossini'schen Semiramis fand zu Venedig im Carneval 1823 Statt. Es war die letzte Oper, die Rossini in Italien schrieb, und sie bezeichnet den Höhepunkt der damaligen italiänischen Opernmusik. Elisabeth Colbrand, nachmals Rossini's Gattin, sang die Semiramis, der berühmte Bassist Filippo Galli den Assur. Im Jahre 1831 nahm Henriette Sontag in der Semiramis von der Bühne im Opernhause zu Berlin Abschied.

Eine zweite Wiederaufnahme eines älteren Werkes war die Aufführung von Boieldieu's *Le petit Chaperon rouge* auf dem Theater der komischen Oper im August des vergangenen Sommers.

Ich habe schon oben angedeutet und in früheren Briefen ausgeführt, wie der Stolz der Franzosen, die komische Oper, allmählich die Schranken ihrer Gattung nicht bloss überschreitet, sondern zertrümmert und in die Gebiete des Melodrama's und der tragischen Oper eindringt. Wie wohlthuend erscheinen desshalb den Freunden der natürlich schönen Musik die freilich nur sehr seltenen Aufführungen von Opern der älteren Schule, deren Ruhm sich mit Boieldieu und Auber gipfelte! Und dennoch gewähren sie in ihrer jetzigen Gestalt nur schöne Erinnerungen; die Tradition ihrer Darstellung in Gesang und Spiel ist fast ganz verloren gegangen; Sängerinnen und Sänger, welche das Publicum durch ihre Spieluhrenfertigkeit in den Compositionen neuesten Genres entzücken, sind nicht mehr im Stande, sich zu der durchsichtigen Farbe des Timbres und zu der natürlichen Feinheit und Anmuth der Technik und des Vortrags zu erheben, die jene reizende französische Musik fordert, welche gegenwärtig ein buntscheckiges Carnevals-, um nicht zu sagen: Hanswurst-Gewand von Lappen aus aller Herren Ländern trägt.

Boieldieu schrieb sein „Rothkäppchen" im Jahre 1818, als er an Méhul's Stelle Mitglied des Instituts wurde. Unmittelbar vorhergegangen waren *Jean de Paris, La Fête du village voisin* und *Le nouveau Seigneur*; nach jener Oper aber arbeitete er nicht mehr so schnell und schrieb binnen zwölf Jahren nur drei Opern: *Les Voitures versées, La Dame blanche* und *Les deux Nuits*. Wenn nun auch die Partitur allerdings nicht an diese letzteren Werke reicht, so ist sie doch reich an köstlichen Melodieen, höchst anmuthigen Motiven und Verzierungen, und in Bezug auf das Orchester kann man sie als die Vorläuferin zu dem Meisterwerke „Die weisse Dame" betrachten.

B. P.

Beurtheilungen.

Geistliche Lieder, auf den Choral oder die gebräuchliche Kirchen-Melodie gerichtet und fünfstimmig gesetzt von Johannes Eccard. Zwei Theile. Nach den königsberger Original-Ausgaben, beide von 1597, herausgegeben von G. W. Teschner. Partitur. Leipzig, bei Breitkopf und Härtel. (Erster Theil, VIII und 49 S. Zweiter Theil, 59 S. Jeder Theil 2 Thlr. 20 Gr.)

Mit freudigem Danke begrüssen wir die vorliegende Ausgabe Eccard'scher Lieder, welche einem lange gehegten Wunsche entgegen kommt. Aus dem unerschöpften Reichthume wahrer kirchlicher Kunst werden unserer Zeit reife Früchte dargeboten voll Nahrungskraft, viele darunter bald annehmbar, fasslich und lieblich eindringend, manche schwerer zu bewältigen, aber tiefer dringend, um ihre unvergängliche Schönheit desto dauernder zu bezeugen. Für die allgemeinere Verbreitung wäre allerdings zu wünschen,

dass es der wackeren Verlagshandlung gefallen hätte, anstatt der glänzenden Ausstattung in Kupferstich, die so kostspielig ausfallen musste (116 Seiten zu $5\frac{1}{3}$ Thlr.), lieber eine wohlfeile Ausgabe herzustellen, was mit den trefflichen Choral-Typen ihrer eigenen Officin wohl leicht gelänge. Wir sprechen das nicht als Vorwurf aus, aber hoffen dagegen — falls nicht bald eine wiederholte Ausgabe nöthig wird, die billiger herzustellen wäre —, dass sie mindestens jetzt baldmöglich die Einzelstimmen zu diesen Heften in kleinem Format, mit Typen gedruckt, herausgebe*). Dieser Wunsch erscheint um so billiger, da etwa die Hälfte der in Teschner's Ausgabe enthaltenen Lieder schon in den schätzbaren, ebenfalls bei Br. und H. erschienenen Beiträgen zu Winterfeld's Evangel. Kirchengesang, Th. 1 (1843), und in desselben Fest-Ausgabe von Luther's geistlichen Liedern (1840) enthalten sind. Das Verhältniss beider Ausgaben ist folgendes: Teschner bringt 52, Winterfeld (in beiden eben genannten Büchern) 47 Eccard'sche Tonsätze; gleich sind in beiden 22.

Auf dieses Verhältniss legen wir besonderes Gewicht, und zwar keineswegs allein in Rücksicht auf die buchhändlerische Seite; weit mehr um der kritischen Auffassung und des kirchlich-künstlerischen Werthes halber. Zuerst ist es erfreulich, Eccard's Bedeutung aufs Neue erkannt und bezeugt zu sehen, dieses Sterns der evangelischen Kirche, dessen Aufgang den alten Sebastian entzückt haben würde, selbst wenn er den eigenen daneben hätte bleichen gesehen. Und das muss sehr deutlich und offen gesagt werden, weil sich eine esoterische Gegen-Ansicht mancher Orten will geltend machen, als wäre Eccard eine gar achtbare Vorstufe, ein „gewisser Standpunkt" ohne selbstständige Geltung, allenfalls von „didaktischem Werthe" u. dgl. Man würde es nicht glauben, ohne es zu hören! Dergleichen Reden muthen uns an, wie wenn Jemand den Raphael'schen Engelsköpfen etwa solche Unterstufe zuerkännte, gleich als wären sie eben leidliche Quartaner, die da verhiessen, dereinst brave Primaner zu werden, und nur in so fern — auch mitzunehmen wären! — Wir meinen freilich nicht, bei Eccard nur Kinder- und Engelsköpfe zu finden, vielmehr tritt das ganze Leben der heiligen Gemeinde gleich wie ein Abbild der triumphirenden Kirche heran in vielfältigen Gestalten von Kraft und Milde, Demuth und Herrlichkeit, voll keuscher Einfalt, in hellem Glanze jugendlicher Fülle und Gesundheit. Wem aber Eccard ein überwundener Standpunkt scheint, der hat ihn entweder nie gehört, oder ihm ist Bedürfniss und Ahnung seliger Schönheit verloren, und er weiss nicht, wessen Zeugniss jene Meister ablegten, deren Kunst und Weisheit aus Einem Borne quoll. Die Bekanntschaft mit Eccard — vielmehr die Wiederentdeckung des Verschollenen — haben wir dem grossen Geschichtsforscher Karl v. Winterfeld († 1852) zu danken, der ein halbes Leben hindurch voll Aufopferung gearbeitet hat, um der heiligen Tonkunst neuen Grund und Boden zu gewinnen — ohne anderen Gewinn, als die Freude des Gelingens und das Bewusstsein, einem heiligen Zwecke zu dienen. Und dies ist das Zweite, was wir den Zeitgenossen möchten in Erinnerung bringen, dass sie der Dankbarkeit gegen Winterfeld nicht vergessen. Sein Verdienst wird erkannt von tüchtigen Meistern und Kennern beider abendländischen Kirchen. Denn seine früheren Forschungen im Bereich der römisch-katholischen Tonkunst (Joh. Gabrieli, 3 Theile, Berlin, 1834) haben die Bahn gebrochen für die auf jener Seite erwachende Forschung, wie das auch von vielen Katholiken, z. B. Kiesewetter und Proske, unbefangen dankbar anerkannt wird; und gleicher Weise haben wir sein Gedächtniss zu ehren für die Eröffnung des Schatzes unserer Kirche durch sein Haupt-Lebenswerk: Vom evangelischen Kirchengesange. Seit dieses Werk erschienen, beginnt die Bewegung zur Gesangbesserung, zur Herstellung des Gemeindegesanges, die noch nicht zum Ziele gelangt ist, aber schon jetzt in die evangelische Liturgie neues Leben gebracht hat.

Es wäre nicht nöthig, so viel Worte zu machen, um einen ohnehin berühmten Mann zu loben, wenn nicht auch hier selbst von solchen, die nicht ganz unkundig sind, ein sonderbarer Einspruch sich erhöbe, unbegreiflich und unerklärlich, wo nicht vorgefasste Grundsätze oder Meinungen den Blick befangen. Dass Winterfeld z. B., wie von gewisser Seite behauptet wird, unzuverlässig, lückenhaft, unklar u. s. w. gearbeitet, ja, im Grunde gar nicht im Innersten musicalisch gewesen, dass seine Manuscript-Copieen meist ungenau seien, weil er die alten Schriften zu lesen nicht verstanden: alle diese Behauptungen zerfallen vor der einzigen Frage: Warum denn, wenn das alles sich so verhält, sind von denen, die ihn tadeln, nicht Berichtigungen gebracht, verbesserte Auflagen gewagt? Wir sehen, dass alle Späteren auf Winterfeld fussen und fortbauen; ist ihm solche Ehre unbesehens widerfahren? Sonderbar, dass nicht Rochlitz, Seyfried, Mosel, Mortimer gleicher Ehre theilhaft geworden! Unser Herausgeber Teschner hat dagegen Ehre gegeben, dem sie gebührt, sowohl in der tüchtig geschriebenen (aus Winterfeld, Evangel. Kirchengesang, Th. 1, zusammengestellten) Vorrede, als in der meist ganz unveränderten Wiedergabe derjenigen 22 Tonsätze, die ihm und Winterfeld gemein sind, nämlich:

*) Wie rasch hat z. B. das liturgische Werk von Proske in Regensburg Verbreitung gewonnen durch die wohlfeile Herstellung in Noten-Typen!

T. 1, 1 = W. 1, 118. 3 = 121. 4 = 122. 7 = 120. 11 = 123. 12 = 125. 13 = 124. 14 = 126. 17 = 119. 18 = 127.
T. 2, 7 = W. 1, 130. 8 = 135. 9 = 132. 10 = 128. 11 = 133. 13 = 152. 14 = 134. 15 = 136. 19 = 129. 27 = 131. 28 = 137.
22 = W. Luther's Lieder, Nr. XIII.

Geringe Abweichungen sind folgende:

T. hat Th. 1, Nr. 3, *p.* 6, im Alt T. 9 *f*, wo W. *fis*; Beides ist möglich, vielleicht *f* richtiger, jedoch ohne Einsicht des Originals nicht zu entscheiden, zumal T. in der Vorrede S. VIII. die Einzeichnung des Chroma, d. h. die Aufnahme der chromatischen Zeichen in die Noten-Systeme — statt über dieselben — nach den Consequenzen der Theorie auch gegen die Handschriften zulässt.

Ferner sind transponirt bei

T. 1, 14. 2, 27. 2, 28 (um eine Terz tiefer),

alle drei Mal wohl angemessen, um eine bequeme Tonhöhe zu erreichen, was allzeit erlaubt und gültig, oft mündlich, zuweilen auch schriftlich geschieht.

Endlich sind mehrmal die Namen Ten. I. und II. bei beiden Herausgebern verschieden; unerheblich, weil beide Tenöre gewöhnlich gleicher Höhe sind und einander fast fortwährend kreuzen. Abweichend ist zuweilen die Wort- und Sylben-Vertheilung, z. B. T. 1, 17, Ten. I. 6—7, wo die Winterfeld'sche Declamation singbarer ist. Zu beklagen ist noch, dass die schöne rhythmische Darstellung, welche W. 1, 137 dem Liede: „Ich dank' Dir, lieber Herre", gegeben hat, bei T. nicht beachtet und durch die übliche Vergitterung in Dupeltacte der Bau der Melodie zerstört ist.

Kurzum, diese Teschner'sche Ausgabe ist ein lobenswerthes Zeugniss der Ehren Eccard's und seines Interpreten Winterfeld; jenes Meisters, der allen unbefangenen Hörern für die evangelische Kirche so unentbehrlich erscheint, wie Palestrina für die römische; und dieses treuen Forschers, der minder seiner Forschung als seines Standpunktes wegen u. A. allen denjenigen verdächtig geworden, die sich in Heinrich Schütz einen neuen Heiligen erlesen haben. Der letztgenannte Meister, die Ursache des kürzlich aufflackernden Tendenzstreites, ist von Winterfeld ebenfalls zuerst neu ins Gedächtniss gerufen, der ihm im Gabrieli 2, 168—212, und im Evangel. Kirchenges. 9, 2, 207—230 eine eingängliche Betrachtung widmet, dabei aber freilich zu dem Ergebniss kommt, dass H. Schütz, durch weltlich italische Einflüsse heregt, eine neue Zukunft vorbedeutet; dies ist die mächtige Anregung zum geistlichen Kunstgesange, der Vorbote des dramatischen Stils, der in Händel und Bach seine Vollendung fand; darüber beginnt der Gemeindegesang zurück zu treten. Das ist H. Schützens Bedeutung, sein Verdienst und sein Mangel. Also steht geschrieben W. E. K. 2, 229; nicht mehr, nicht minder.

Göttingen, im December 1860.

E. Krüger.

Liederbuch von Otto Scherzer. I. Theil. 25 Lieder, für eine Singstimme mit Clavier-Begleitung componirt. Nördlingen, Beck'sche Verlagshandlung. 1860.

Scherzer ist der Nachfolger des jüngst dahingeschiedenen Silcher in Tübingen. Dass er für würdig befunden worden, dieses beliebten Sängers Amt fortzuführen, erweckt schon ein günstiges Vorurtheil für ihn. Man vertraut einem wohl nicht eine so einflussreiche Stelle, wie die eines Musik-Directors an einer Universität, an, ohne dass man den Beweis genügenden Wissens und entsprechender Leistungen zur Hand hätte. Bei Scherzer trifft Beides zu. Ohne Widerspruch befürchten zu müssen, darf, abgesehen von dem Empfehlenden, was sonst von ihm schon bekannt geworden, obiges Liederbuch als Beleg angeführt werden. Die Auswahl der Texte (Göthe, Uhland, Körner, Lenau u. s. w.) bekundet den denkenden Tondichter; man weiss ja, wie schwer es unseren Poeten fällt, für Musik geeignete Worte zu verfassen, so dass unter hundert sonst der schönsten, als Lieder bezeichneten Dichtungen fast die meisten unsangbar sind. Ein oberflächlicher Componist freilich fühlt diesen Mangel nicht; ihm dient das Wort ja nur als Unterlage beliebig ersonnener Melodieen. Scherzer aber hat erkannt, dass bei einem rechten und echten Liede Text und Musik so ganz Eins sein müssen, wie Geist und Herz; er hat daher nur solche Texte gewählt, welche hierzu wie geschaffen sind. Damit habe ich auch schon seine Lieder-Compositionen charakterisirt; sie sind die treueste Interpretation des Textes, nicht etwa bloss der einzelnen Worte und Gedanken, was oft in kleinliche Tonmalerei, wenn nicht gar in falsche Declamation ausartet, sondern der Grundstimmung. Scherzer gibt in seinen Liedern das vom Verstande Gedachte in der durch das Herz erst vollbrachten Verklärung. Seine Compositionen sind aber desshalb nicht etwa blosse Sentimentalität, sie wollen auch verstanden, nicht bloss gefühlt sein. Ihre volle Wirkung werden sie thun, wenn sie vorgetragen werden von solchen, deren Geist und Herz harmonisch zusammenklingen. Ueber einzelne Dingelchen noch mit dem Componisten zu rechten, dürfte nach diesem wohl kleinlich erscheinen. Der Kritiker darf ja nie vergessen, dass *nil perfectum sub sole.*

Neue Weisen zu P. Gerhardt's trostreichen Liedern. Ein Beitrag zur Hausmusik von Fr. Mergner. I. Heft. Erfurt, Martinstift. 18 Kr.

„Das Lied", sagt Jean Paul, „ist ein Schmerz, der sich von der Brust loslösen will, eine fliegende Lust, die über das Herz hinfährt und seine Saiten unwillkürlich zittern und klingen macht." Von dem tiefen Sinne des Liedes angeregt also, muss der Componist alle Momente des Affectes wie in einem Brennpunkte zusammenfassen, aus dem dann die Melodie hervorstrahlt. Daher ist es, um ein gutes Lied zu componiren, unerlässlich, dass der Componist nicht nur den Sinn der Worte tief fasse, sondern auch selbst wiederum Dichter des Liedes in Tönen werde. Der Funke, der im Innern des Dichters das Lied entzündete, muss, wie mit erneuerter Kraft, im Innern des Componisten aufglühen und mit dem Worte zugleich den Ton wecken, der in der Seele des Musikers wie ein wunderbares Geheimniss ruht. Das Lied ist gerade die Art Composition, in der sich durchaus nichts ergrübeln, nichts künstlich bauen lässt, was die Neueren und Neuesten oft vergessen; die beste Kenntniss des Contrapunktes hilft hier nichts, die Begeisterung muss den musicalischen Gedanken erzeugen, der das Ganze ist. Durch Nachdenken und Zusammenstellung und Deckung des Wortbegriffes durch Noten lässt sich das nimmer erzwingen. Das erste Erforderniss eines echten Liedes ist die selbstständige, zusammenhangend fliessende Melodie; diese muss sangbar und nicht von zu grossem Umfange zwar bei allen, vorzüglich aber bei religiösen Liedern sein. Was der Blume der Duft, ist dem Liede die Melodie. Vereinigt sie Wahrheit des Gefühls mit Schönheit des Ausdrucks, so ist von Seiten des Componisten allen Anforderungen Genüge geschehen. — Wenn ich diesen Grundsätzen nun hinzufüge, dass sie in den vorstehenden Liedern, welche mir weitaus die hervorragendste Erscheinung auf dem Gebiete der frommen Lied-Composition in der Neuzeit zu sein scheinen, sich ganz ausgeprägt und verkörpert haben, so brauche ich wohl weiter nichts mehr darüber zu sagen. Es ist das höchste Lob, das einem Lieder-Componisten gespendet werden kann. M.

Die musicalische Thätigkeit Münchens in den Monaten November und December 1860.

Nachdem Prinz Carneval wieder definitiv das allgewaltige Scepter ergriffen und die Concertsäle dem Tanz und Mummenschanz überwiesen, vermag ich Ihnen über den ersten Abschnitt unserer musicalischen Winter-Thätigkeit während der Monate November und December vorigen Jahres ein ziemlich reichhaltiges Bild zu entwerfen.

Die musicalische Akademie unter Franz Lachner's Leitung brachte in ihren vier Odeons-Concerten zum ersten Male eine Ouverture für vollständige Harmoniemusik von Mendelssohn, ein Andante für acht Blas-Instrumente von Beethoven, Präludium und Fuge für Orchester von Franz Lachner, eine Arie aus Orpheus und Eurydice von Jos. Haydn, zwei der jüngst erschienenen Vocal-Quartette von M. Hauptmann („An der Kirche wohnt der Priester", und Lied aus „Mirza Schaffy"), schliesslich zwei reizende Vocal-Quartette für einen Sopran und vier Männerstimmen von Ferd. Hiller („Lebenslust" und „Die Lerchen"). Ausserdem kamen zur Aufführung die *D-dur-* und die *A-dur-*Sinfonie von Beethoven, die *A-dur-*Sinfonie von Mendelssohn und die *D-moll-*Sinfonie (Introduction, Allegro, Romanze, Scherzo und Finale) von R. Schumann, die Ouverture (Nr. 3) in *C* zur Leonore von Beethoven, die zur Euryanthe von Weber und die schottische „Im Hochland" von Gade. Herr Lauterbach spielte das sechste Violin-Concert von Lafont, Herr Walter das dritte (*D-moll*) von Molique, Fräul. Stöger sang die Concert-Arie in *Es* von Beethoven, Fräul. Stehle eine Arie mit obligatem Pianoforte von Mozart und mit Frau Diez ein Duett aus Idomeneo.

Der Oratorien-Verein unter Herrn v. Perfall's Leitung wiederholte in seinem ersten Concerte den Messias von Händel; im zweiten brachte er zur erstmaligen Aufführung eine vierstimmige Motette (Herr, höre mein Gebet) von Hauptmann, die „Christnacht" von Ferd. Hiller und die „Pilgerfahrt der Rose" von Rob. Schumann.

Die Kammermusik wurde reichhaltig vertreten in dem Concerte der Herren Werner und Venzel, strebsamer junger Hof-Orchester-Mitglieder, und in zwei von dem Clavier-Virtuosen Herrn Mortier de Fontaine gegebenen, wie in der von demselben in engerem Kreise veranstalteten Gedächtnissfeier Beethoven's. Zwei Orchester-Concerte des Herrn Seidel brachten als Novität eine Sinfonie (*G-moll*) von Méhul und eine von Rommel, Professor am hiesigen Conservatorium. Von Virtuosen schliesslich hörten wir ausser der hier weilenden vortrefflichen Clavier-Virtuosin Frau Kolb-Danvin die Gebrüder Holmes, Violinisten, in drei Concerten, in welchen man insbesondere das vortreffliche Zusammenspiel in Spohr'schen Duo-Compositionen anerkannte.

Alfred Jaell.

Alfred Jaell hat diesen Winter, nachdem er den Sommer am Rheine und in den Bergen der Schweiz, den Herbst grösstentheils in seiner Vaterstadt Triest zugebracht, von Ende November v. J. bis Anfang Januar d. J.

in allen bedeutenden Städten der Schweiz Concerte gegeben und überall Triumphe gefeiert, die zu den glänzendsten gehören, welche in unserer Zeit einem Virtuosen zu Theil werden können, und um so ehrenvoller sind, weil sie meistentheils durch den Vortrag classischer Musik errungen wurden. Jaell hat drei Mal in Zürich, drei Mal in Genf, in Neufchatel, Lausanne, Chur, St. Gallen, Basel, Winterthur in jeder Stadt zwei Mal gespielt u. s. w. Sämmtliche Concerte waren überfüllt, und der geniale Künstler wurde überall mit Begeisterung aufgenommen. In Zürich wurde er den Tag nach seiner Ankunft von dem Gesang-Vereine mit einer Serenade begrüsst. Am fabelhaftesten war sein Erfolg an Enthusiasmus und an Einnahme in Genf. Alle Blätter stimmen darin überein, dass niemals ein Künstler dort so volle Häuser gemacht habe, wie Alfred Jaell; er gab seine Concerte in dem grossen Saale des Conservatoriums, und dieser war so überfüllt, dass sogar die Estrade vom Publicum besetzt war. Drei bis vier Stücke musste Jaell stets *da capo* spielen, unter Anderem die Scherzi aus den beiden Trio's von F. Mendelssohn. Auch mit Beethoven's grosser, Kreutzer gewidmeten Sonate für Clavier und Violine, und mit R. Schumann's Quintett errang er ganz ausserordentlichen Beifall, wie er denn vollends durch den meisterhaften Vortrag der Solostücke von Bach, Händel, Mendelssohn, Chopin, Liszt, Kirchner und seiner eigenen höchst glänzenden Compositionen Alles zu den lebhaftesten Ovationen hinriss.

Am 8. Januar gab A. Jaell sein Abschieds-Concert in Genf, und am 12. d. Mts. spielte er schon wieder in Hannover im fünften Abonnements-Concerte. Er trug hier R. Schumann's Concert in *A-moll*, die Gavotte in *G-moll* von Bach, ein Lied ohne Worte von Mendelssohn und Wagner's Tannhäuser-Marsch, von Liszt eingerichtet, vor. Letzteren musste er auf stürmisches Verlangen wiederholen.

Am 22. Januar spielte er zu Kassel im Hoftheater-Concerte das Concert in *C-moll* von Beethoven und Solostücke von Bach, Mendelssohn, Liszt und von eigener Composition; am 24. Januar im Abonnements-Concerte zu Göttingen Beethoven's Sonate in *As-dur*, Op. 26, Schumann's Variationen für zwei Flügel und mehrere Solostücke.

Gegenwärtig wird der eminente Künstler, bekanntlich Hof-Pianist Sr. Majestät des Königs von Hannover, einige Wochen, wie alljährlich, in Hannover zubringen und in den musicalischen Soireen bei Hofe mitwirken.

Tages- und Unterhaltungs-Blatt.

Köln. In der dritten Soiree für Kammermusik hörten wir ein Violin-Quartett (in *D-moll*) von Mozart und das grosse *B-dur*-Quartett, Op. 130, von Beethoven. Dazwischen spielte Fräulein Schönerstedt aus Düsseldorf, dem Vernehmen nach eine Schülerin der Frau Schumann, das Clavier-Trio in *D-moll*, Op. 49, von Mendelssohn mit den Herren von Königslöw und B. Breuer und gewann besonders durch den Vortrag des Scherzo verdienten Beifall.

In der letzten Sitzung der musicalischen Gesellschaft lernten wir einen ganz vortrefflichen Violoncellisten, Herrn Karl Goltermann, Professor am Conservatorium zu Prag, kennen und hochschätzen. Herr Goltermann, der nicht mit dem Musik-Director Herrn Goltermann in Frankfurt a. M. zu verwechseln ist — Beide sind nicht anders verwandt, als dass letzterer fürs Violoncell componirt, ersterer das Instrument spielt —, gehört durch den markigen Ton, den er auf allen Saiten hat, und die hohe technische Vollendung seines Spiels zu den ausgezeichnetsten Meistern des Violoncells. Er erregte durch den Vortrag des Adagio und Finale aus einem Concerte von B. Romberg und einer Phantasie über böhmische Volkslieder ganz enthusiastischen Beifall. Da er bisher noch keine grössere Kunstreise gemacht hat, so halten wir es um so mehr für Pflicht, die musicalische Welt auf diesen hervorragenden Künstler aufmerksam zu machen.

Vor Kurzem hatte der hiesige Sängerbund, gegenwärtig unter der technischen Leitung des Herrn Brambach, ein Liedertafelfest in dem schönen grossen Saale des Herrn Dickopf veranstaltet. Es waren über dreihundert Theilnehmer versammelt, unter denen bis zu den Frühstunden des folgenden Tages eine ausserordentlich heitere Stimmung herrschte, die während und nach der Tafel durch launige Texte zu allgemeinen Gesellschaftsliedern genährt wurde, während auch wirklich künstlerische Leistungen auf anerkennungswerthe Weise gar sehr zu dem Gelingen des Festabends beitrugen. Wir zählen zu diesen die Vorträge einiger vierstimmiger Männergesänge, welche durch frische, kräftige Stimmen ausgeführt, allgemeinen Beifall erlangten, und dann vor Allem auch die Aufführung der „italiänischen Oper" von Stolze, einer köstlichen Parodie der gewöhnlichen italiänischen Opernmusik, welche die Darsteller in Costume auf echt humoristische Weise mit grosser Gewandtheit in Gesang und Spiel zu wahrem Ergötzen der Zuhörerschaft durchführten.

Am Mittwoch den 30. Januar hatte der städtische Singverein unter der Direction des Herrn F. Breunung eine öffentliche Sitzung veranstaltet, zu welcher sich das eingeladene Publicum zahlreich versammelt hatte. Es wurde ein *Te Deum* von Händel aufgeführt, das wir noch nicht gehört hatten; es enthält besonders hübsche Solosätze, während die Chöre fast alle sehr kurz sind und nicht die breite Entwicklung haben, die man sonst bei Händel gewohnt ist. Nach dem *Te Deum* wurde das in seiner Art doch sehr schöne *Stabat Mater* von Rossini gesungen. Beide Leistungen waren des rühmlichen Rufes, den der Verein geniesst, würdig, und auch der Vortrag der Soli, meist durch Kräfte aus der Mitte des Vereins, war recht anerkennungswerth. Eine zahlreichere Theilnahme der Herren Sänger für Tenor und Bass wäre zu wünschen gewesen.

Am 12. Januar fand in Hannover das fünfte Abonnements-Concert unter Mitwirkung der Herren Roger und Jaell Statt. — Roger sang eine Arie aus „Joseph und seine Brüder", so wie eine ihm dedicirte Composition von Meyerbeer. Jaell spielte Schumann's *A-moll* Concert, „Gavotte" von Bach, „Lied ohne Worte" von Mendelssohn und „Tannhäuser-Marsch" von Liszt. Nach mehrmaligem Hervorruf und stürmischem Dacapo auch des letztgenannten Stückes spielte er noch seine Transscription über den Pilgerchor aus Tann-

häuser. Von Orchesterwerken wurden die *G-moll*-Symphonie von Mozart und Concert-Ouverture von Rietz gegeben. Das Concert war ganz aussergewöhnlich überfüllt. Gestern trat Rogar zum letzten Male an hiesiger Bühne auf als Prophet.

Charakteristisch für den traurigen Stand, welchen gegenwärtig die deutschen Theater-Unternehmungen in Ungarn einnehmen, dürfte nachstehende Annonce sein, die der pressburger Theater-Director Kottaun, ein in seiner Stellung eben so tüchtiger als gewissenhafter Mann, gelegentlich der Anzeige, dass eine ungarische Gesellschaft gastiren wird, zu veröffentlichen sich bemüssigt sieht: „Da ich mir durch die Completirung meiner Gesellschaft, so wie durch Vorführung so vieler Novitäten gewiss alle Mühe gegeben habe, um die Zufriedenheit des geehrten Publicums zu erwerben, so ist doch durch die politischen Zeitumstände das Interesse für das Theater erstorben. Die Einnahmen sind daher so gering, dass keinen Tag nur die nöthigsten Tageskosten eingehen, wozu die Gage der Mitglieder nicht gerechnet ist. Da nun durch eine derartige Stockung des Geschäftes die Existenz so vieler Familien auf dem Spiele steht, so wage ich es hiermit öffentlich und im Namen aller meiner Mitglieder, an die allgemein bekannte Gastfreundschaft und Herzensgüte der Bewohner Pressburgs zu appelliren und im Vereine mit dem Herrn Director Szigeti die Bitte zu stellen, durch zahlreichen Besuch das Theater zu unterstützen. Obwohl meine Zunge deutsch, so ist doch mein Herz für das theure Ungarland, welchem ich schon durch zwölf Jahre als Director des k. st. Theaters zu Oedenburg, so wie jetzt durch vier Jahre dem k. st. Theater zu Pressburg angehöre, so wie ich auch meine Jugendzeit in der königlichen Freistadt Pressburg durch sechs Jahre als Schauspieler unter Direction des weil. Fr. Pokorny zugebracht habe, und mir schmeicheln darf, durch meine Leistungen sowohl als Komiker wie als Regisseur mir die allgemeine Zufriedenheit des geehrten Publicums erworben zu haben. Mit dieser Erinnerung wage ich es nochmals, meine oben gestellte Bitte zu wiederholen."

Von R. Benedix ist ein Volkspossenspiel in drei Acten erschienen unter dem Titel: „Der Teufel und der Schneider."

Berichtigung.

In Nr. 3 der Niederrheinischen Musik-Zeitung ist in einer Notiz aus Frankfurt am Main, unterzeichnet A. F., gesagt, dass Herrn C. Gollmick der freie Eintritt in die Museums-Concerte nicht gestattet, und dass demselben auf sein Gesuch keine Antwort zugekommen sei. Herr G. wandte sich im Anfange des Winters an ein Mitglied des Museums-Vorstandes um Gewährung einer Freikarte; es wurde ihm darauf mündlich eröffnet, dass der Vorstand zwar keine neuen Freikarten ertheile, weil mit diesen persönlichen Karten öfters Missbrauch geschehe, dass aber Herrn G. ohne Karte der Zutritt zu den Concerten gestattet sei. Herr G. suchte hierauf um eine Freikarte für seine Tochter nach, die ihm verweigert wurde; zugleich wurde er jedoch aufmerksam gemacht, dass seiner Tochter der Besuch der Proben freistehe. Trotz dieser Vorgänge erhielt der Museums-Vorstand einige Wochen später ein abermaliges Gesuch des Herrn G., welches allerdings keine Erwiderung fand, da die Sache bereits erledigt war. Es ist allerdings bedauerlich, dass der Museums-Vorstand bei den zur Zeit höchst ungenügenden Concert-Localitäten den freien Eintritt mehr beschränken muss, als ihm lieb ist; denn die zahlenden Concertbesucher müssen sogar eine Stunde vor Anfang der Concerte sich ihren Platz erobern! Der Zutritt zu den Proben ist allen Künstlern unverwehrt, und diese Erlaubniss wird auch von solchen, die wirkliches Interesse für Kunst und Kunstwerke haben, reichlich benutzt. H.

Die deutsche Tonhalle

setzt hiermit auf die Composition nachstehenden Gedichtes für den vierstimmigen Männerchor den Preis von Fünfzig Gulden rhein. und ladet deutsche Tondichter zur Bewerbung ein.

Mit Ertheilung des Preises wird auch dieses Gedicht, wie seine Composition, Eigenthum des betreffenden Bewerbers; bis dahin aber bleibt es unserem Vereine allein zu eigen und darf nur zu dieser Preis-Bewerbung benutzt werden.

Die Bewerbungen sind im Mai d. J. frei an uns in der bekannten Form einzusenden.

Mannheim, im Januar 1861.

Der Vorstand der deutschen Tonhalle.

Deutscher Männer Festgesang.

Lass schallen, deutscher Männerchor,
Gesang fürs deutsche Vaterland!
Lass steigen ein Gebet empor
Zu Gott, wie reinen Opferbrand.
Auf Liedes Schwingen
Soll aufwärts dringen
Ein Ruf, aus tiefster Brust gesandt:
Ein einig starkes Vaterland!

Sind Deutschlands Glieder auch zertheilt,
Und winden sich zerstückt in Schmerz:
Es schlägt die Stunde, die sie heilt;
Ist doch gesund sein edles Herz.
Wir steh'n zusammen
In heil'gen Flammen
Und heben hoch zum Schwur die Hand:
Ein einig starkes Vaterland!

Gebet und Schwur, o macht uns stark,
Zu opfern freudig Gut und Blut;
Füllt unsern Arm mit Heldenmark,
Stählt unsre Brust mit hohem Muth.
Mannhaftes Ringen
Muss Sieg uns bringen;
Dann Heil! Durch Volkes Kraft erstand
Ein einig starkes Vaterland!

K. A. Mayer.

Die Niederrheinische Musik-Zeitung

erscheint jeden Samstag in einem ganzen Bogen mit zwanglosen Beilagen. — Der Abonnementspreis beträgt für das Halbjahr 2 Thlr., bei den K. preuss. Post-Anstalten 2 Thlr. 5 Sgr. Eine einzelne Nummer 4 Sgr.

Briefe und Zusendungen aller Art werden unter der Adresse der M. DuMont-Schauberg'schen Buchhandlung in Köln erbeten.

Verantwortlicher Herausgeber: Prof. *L. Bischoff* in Köln.
Verleger: *M. DuMont-Schauberg*'sche Buchhandlung in Köln.
Drucker: *M. DuMont-Schauberg* in Köln, Breitstrasse 76 u. 78.

Niederrheinische Musik-Zeitung

für Kunstfreunde und Künstler.

Herausgegeben von Professor *L. Bischoff.* — Verlag der *M. DuMont-Schauberg*'schen Buchhandlung.

Nr. 6. KÖLN, 9. Februar 1861. IX. Jahrgang.

Pariser Briefe.

III.

(I. s. Nr. 4. II. Nr. 5.)

Die Armuth auch der Dichter an Erfindung zeigt sich in der immer häufigeren Plünderung alter Lustspiele, um Stoff, und öfters nicht nur Stoff, sondern selbst eine vollständige Handlung und Entwicklung aus ihnen für die komische Oper zu holen. Beweise sind: *Le Médecin malgré lui* mit Musik von Gounod, *L'Avocat patelin* von Bazin und jüngst *Crispin rival de son maître,* eine vollständige alte Komödie in zwei Acten von Lesage, mit Musik von Sellenik im *Théâtre lyrique,* und *Le docteur Mirobolan,* Operette in einem Act mit Musik von E. Gautier in der *Opéra comique.* Letzteres Stück ist eben auch nichts Anderes als der Auszug aus einer Komödie von Hauteroche, die den Titel *Crispin médecin* hat. Der Componist des *Crispin rival* ist Dirigent einer Regiments-Musik; der Name Sellenik weis't auf böhmische Heimat hin. Er hat jedenfalls das Verdienst — was man am wenigsten von einem Manne in seiner Stellung erwartete —, sein Orchester sehr einfach und durchsichtig behandelt zu haben. Es fehlt auch nicht an hübschen Gesangstücken; in den beiden grösseren Ensembles zeigt sich aber noch Ungewandtheit in der Form.

Der Geschmack an der Handlung in *Docteur Mirobolan* ist heutzutage nicht wieder aufzubringen. Das Original (im Jahre 1674 zum ersten Male aufgeführt!) begründet seine possenhafte Komik auf die von Molière so scharf gegeisselte Unwissenheit und Marktschreierei der Aerzte seiner Zeit. Das Ganze ist eine Burleske, zu welcher Gautier's Musik viel zu ernst oder wenigstens keineswegs grotesk komisch ist, was sie sein müsste. Uebrigens ist diese Posse ein Versuch, den *Bouffes* Offenbach's Concurrenz zu machen, welcher sich für das Theater *de l'Opéra comique* nicht schickt.

Mit der Wiederaufnahme einer älteren Oper von Halévy: *Le Val d'Andorre,* hat das *Théâtre lyrique* gute Geschäfte gemacht. Diese Oper, zuerst 1848 im Theater der komischen Oper gegeben, ist unstreitig eine der besten Partituren Halévy's, und ich weiss eigentlich nicht recht, woran es liegt, dass sie in Deutschland, so viel ich gehört, wenig Glück gemacht hat. Sie war gut besetzt. Ein Beweis, wie eifersüchtig das französische Publicum und dessen Organe auf die richtige äussere Erscheinung in Bezug auf Nationalität, Tracht u. s. w. bei den Darstellern sind — allerdings eine sehr lobenswerthe Aufmerksamkeit —, war es, dass sämmtliche Blätter das blonde Haar tadelten, womit sich Mad. Meillet, eine sehr tüchtige, sehr hübsche Sängerin, geschmückt hatte. „Warum bleiben Sie nicht, Madame," — hiess es — „wie die Natur Sie geschaffen hat? Sie haben ihr wahrlich nichts vorzuwerfen. Muss denn das Mairöschen blond sein? Ist sie germanischen oder nordischen Stammes? Ihre Mutter ist eine Spanierin; sie wohnt in einem einsamen Thale der Pyrenäen; das ist das Land des warmen, südlichen Colorits, von der Sonne gebräunter Teint, korallenrothe Lippen, schwarzes Haar und schwarze Augen — was wollen Sie mit Ihrer blonden Perrücke?"

Es ist kaum der Mühe werth, zu erwähnen, dass die Bariton-Partie des „Hoël" in Meyerbeer's *Pardon de Ploërmel* in dieser Saison durch eine Dame, Fräulein Werthheimber, gesungen wird! Und das mit Bewilligung des Componisten! Am ergötzlichsten ist aber die Wendung der Kritik, welche die Erfahrung gemacht hat, dass „das dramatische Interesse dadurch gehoben worden; denn wenn ein breitschulteriger Mann mit mächtiger Stimme diesen golddurstigen Hoël macht, der aus Furcht einen Anderen vorschiebt, um für ihn die Castanien aus dem Feuer zu holen, so kann man bei sich eine gewisse Verachtung desselben nicht unterdrücken. Sieht aber Hoël schwächer und schlanker aus, als sein Genosse, so entschuldigt man ihn und ahnt, dass er voraussetzt, der Genosse werde

6

sich wahrscheinlich gegen den Teufel wehren können!" (*Revue*, Nr. 44, 28. October 1860.)—Das ist zu charakteristisch! Die Kritik hat also stets eingesehen, dass dieser „Hoël" ein verächtlicher Lump im Drama ist, hat das aber ignorirt, bis sie Gelegenheit gefunden, durch ihr Eingeständniss einer Dame ein Compliment zu machen — ein Compliment? Nun ja, darüber, dass sie einem schofeln Patron durch ihre Darstellung einen grösseren Schein von Wahrheit gibt! Solche Dinge sind bezeichnend für die hiesige Kunstkritik.

Dass bei den Italiänern Cimarosa's *Matrimonio segreto* auch in dieser Saison mit ausgezeichneter Besetzung —das Frauen-Trio durch die Damen Battu, Alboni, Penco —das Haus gefüllt hat, macht dem Publicum Ehre und hat zu manchen scherzhaften Seitenblicken auf die Gegenwart Anlass gegeben, wie z. B.: „*Il y a bien de l'avenir dans ce passé.*" Auch wurden Figaro's Hochzeit, Die heimliche Ehe und der Barbier von Sevilla als einiger Maassen gelungene Versuche für den Gegenbeweis des Satzes, dass „der Mythus allein musicalisch sei", aufgestellt.

Jakob Offenbach hat die Musik zu dem Ballet *Le Papillon* für die grosse Oper (erste Aufführung den 26. November v. J.) und eine Oper für das *Théâtre de l'Opéra comique* geschrieben—zwei Reisen in die grosse Welt aus der gewohnten, lustig gemüthlichen Häuslichkeit heraus. Das Ballet gibt wie gewöhnlich so viel zu schauen, dass man wenig auf die Musik hört, und dergleichen Zauberspiele, selbst wenn eine Marie Taglioni die Verfasserin — die Dichterin, wollte ich sagen — und eine Emma Livry die geflügelte Raupe ist, mehr als Ein Mal zu sehen, um die Musik besser zu würdigen, das ist von unser einem doch nicht wohl zu verlangen. Uebrigens schien mir die Musik, mit Ausnahme der etwas geschraubten Ouverture, meist recht anmuthig und durchsichtig.

Was soll ich aber sagen von *Barkouf, Opéra bouffe en 3 actes*, von den Herren Scribe (!) und H. Boisseaux, componirt von J. Offenbach und zum ersten Male" aufgeführt am 24. December, am Weihnachts-Abende!? Wenn das Beiwort *bouffe* so viel bedeutet als dumm, läppisch, langweilig, dann steht es mit vollem Recht auf dem Zettel. Hatte wirklich, wie man sagt, Offenbach die Wahl zwischen diesem Buche und einem anderen, weniger burlesken, so ist er freilich zum Theil mit verantwortlich; anderenfalls ist er nur zu bedauern, dass er sein Talent an einen solchen Stoff vergeudet hat. Alle Schätze Indiens, welche die Costume und die Decorationen uns verschwenderisch vor Augen stellen, auch die verführerischen Tänze der Bajaderen, nichts kann uns gegen die hohle Mattigkeit der Handlung, wenn von Handlung die Rede sein kann, und gegen die plumpen Possen des Stückes blind machen.

Das Volk von Lahore macht sich den Spass, den Statthaltern seines Beherrschers, des Grossmoguls, zuweilen die Fenster ein- und die Statthalter hinaus zu werfen. Der Grossmogul lässt sich das lange gefallen und lies't die zerbrochenen Scheiben auf. Beim zehnten Male findet der hohe Herr den Spass langweilig und setzt über die aufrührerischen Unterthanen einen bissigeren Statthalter, einen — Hund, der auf den Namen Barkouf hört!

Vor diesem „Hund von Janitscharen" haben nun nicht bloss die Empörer, sondern auch der ganze Hof einen hundemässigen Respect, namentlich ist der Mundschenk Bababek den pudelnärrischen Launen des neuen Herrn, der bei dem geringsten Widerspruch die Zähne weis't, ausgesetzt. Indessen wissen ein hübsches Blumenmädchen, Maïma, und ihre junge Freundin Balkis, die Apfelsinenhöckerin, ein geheimes Mittel, den Hund so fromm wie ein Lamm zu machen. Maïma ist etwas melancholisch; sie hat zwei Wesen, an denen ihr Herz hing, verloren, einen Geliebten und—einen Hund. Wie, wenn Barkouf der Eine von den Verlorenen wäre? Richtig! Maïma wird Geheimsecretärin bei Sr. Hunde-Excellenz, erwirkt durch ihren Einfluss auf den Hund, den sie in einer allerliebsten Schnörkel-Arie: „Barkouf, hier! *allons, ici!*" apostrophirt, die Begnadigung Xaïlum's, des Geliebten der Balkis, und entdeckt in dem Officier Saëb ihren zweiten Verlorenen.

Aber die Empörer öffnen den Tataren die Thore, nachdem ein Versuch, den Hund zu vergiften, misslungen. Saëb eilt ihnen mit einer treugebliebenen Schar entgegen, Barkouf reisst sich von der Kette los, an die Maïma ihn gelegt, stürzt sich mit jenem in den dicksten Haufen der Feinde und findet da seinen Heldentod! Der Grossmogul kommt glücklicher Weise nach vorübergegangener Gefahr herbei, ernennt Saëb zum Nachfolger des gefallenen Hundes und gibt ihm Maïma zur Frau. — Das ist der Inhalt der neuesten Hunde-Komödie; der Erfolg beim pariser Publicum ist nicht zweifelhaft, denn man hört auf den Boulevards schon alle Augenblicke rufen: „*Barkouf! ici! Barkouf! couche-toi!*"

Und die Musik? Nun, dass Offenbach ein sehr liebenswürdiges Talent ist, dass er mit Leichtigkeit und Anmuth schreibt, alle Bühnen-Effecte kennt und vortrefflich instrumentirt, weiss man längst; allein man erwartete etwas mehr, man erwartete einen Fortschritt, und den sucht man doch eigentlich vergebens. Es fehlt auch hier nicht an reizenden Tanz-Rhythmen, in die sich die Gesangstücke fügen, an hübschen Melodieen von Romanzen und Couplets, aber die Ensembles sind sparsam, und wo sie sich finden, nicht eben originel. Possenhafte, einer komischen Oper

unwürdige Effecte werden auch nicht verschmäht, wie z. B. der Lach-Chor der Leibgarde, der die Couplets des Grossmoguls im Walzer-Tacte begleitet, die Couplets des Mundschenken Bababek, deren Hauptwitz in der Nachäffung des Hundegebelles Sr. Excellenz Barkouf besteht, u. s. w. Auch das Finale *à l'Italienne* des zweiten Actes mit dem unvermeidlichen *Crescendo* und dem krachenden *Tutti al unisono* wird schliesslich durch eine Polka auf: „*Vive Barkouf!*" gekrönt. Das beste Musikstück dürfte die Arie der Maïma: „*Ici! Barkouf!*" sein. Die Trägerin dieser Rolle, Mademoiselle Marimon, eine Schülerin von Duprez, ist, wenigstens für den Geschmack der Pariser, denen ihre in der That meisterlichen Coloraturen mit kleiner Stimme imponiren, auch eine Trägerin der Oper. Diese hat bis jetzt ein halbes Dutzend Vorstellungen erlebt. Wenn das dümmste der dummen Bücher sie nicht begräbt, so verdankt sie ihr Leben zum grossen Theile jener jungen Künstlerin.

So sind wir denn am Schlusse des Jahres wiederum und in fast noch höherem Grade, wie beim Anfange desselben, zu der Klage über den Verfall der französischen *Opéra comique* berechtigt, der in der That unaufhaltsam zu sein scheint, da von einer Seite das Sentimentale, Halbtragische und Spectakelmässige, von der anderen nun auch das Possenhafte, Plumpburleske in sie eindringt.

Einen glücklicheren Wurf hat noch im letzten Monate das *Théâtre lyrique* mit *Les Pêcheurs de Catane* von Cormon und Mich. Carré, mit Musik von Aimé Maillart, gethan. Freilich ist auch hier der Titel *Opéra comique* eine Ironie, denn die Heldin stirbt am gebrochenen Herzen. Abgesehen von dieser Benennung gehört das Textbuch zu den besseren der neueren Zeit, obschon Scene und Handlung stark an die Stumme von Portici erinnern. Nella ist indess nicht stumm, sie singt ganz artig. Aufgewachsen unter den Fischern am Strande von Catana in Sicilien, ist sie mit einem kreuzbraven Kerl (Cecco, die beste Rolle in der Oper — Bariton) verlobt, hat aber einem spanischen Officier Fernando, der ihr Liebe heuchelt, obwohl er mit Carmen (curioser Name!), einer reichen Gräfin, verlobt ist, was sie nicht weiss, Gehör gegeben, weil sie ihn liebt. Doch siegt in ihr die Gewissenhaftigkeit, und sie geht ins Kloster. Am Ende des Noviciats hat sie noch drei Tage Zeit bis zur Einsegnung, und diese Tage werden ihr verhängnissvoll. Sie sieht Fernando wieder, die alte Liebe erwacht, sie ist im Begriffe, ihm zu folgen; aber Cecco hat über sie gewacht, Fernando wird von den Fischern gefangen genommen und als Geisel festgehalten. Die Gräfin bewirkt die Freilassung der verhafteten Fischer, die sich gegen die Spanier empört hatten, eilt an den Strand, um an ihrem Hochzeitstage den Verlobten zu befreien — und nun enthüllt sich, wie in der Stummen, den beiden Bräuten das Geheimniss. Aber Carmen ist noch nicht getraut, wie bei Scribe, sie entsagt; allein als Fernando nun der armen Nella seine Hand bietet, findet er sie halb wahnsinnig, und sie stirbt vor seinen Augen. — Wozu dieser tragische Schluss, da ein befriedigender so nahe lag und jener obenein die letzten Scenen viel zu sehr in die Länge zieht?

Aimé Maillart hat seinen Ruf besonders durch die hübsche Musik zu der komischen Oper *Les Dragons de Villars* begründet, welche zu den wenigen neueren Producten gehört, die sich auf dem Repertoire erhalten und auch in der Provinz überall gegeben werden. Auch die *Pêcheurs de Catane* haben einen sehr guten Erfolg gehabt, der auch während des Januar dieses Jahres Stich gehalten hat, indem die Theilnahme des Publicums eher zu- als abnimmt. Die Musik hat das grosse Verdienst der Klarheit und Durchsichtigkeit in der Orchestration. Nichts ist hier überladen oder verzerrt. Die Melodieen sind hübsch, weil meistens einfach und natürlich fliessend und sangbar; die Ensembles zeugen von grosser Gewandtheit in Behandlung der Form, und wir treffen zuweilen auf Dinge, die durch Originalität überraschen, an die man gar nicht mehr gewohnt ist. Freilich laufen auch manche Nummern mit unter, die das Gepräge der Zeit tragen, und namentlich die letzten Scenen im dritten Acte stehen gegen die Musik der beiden ersten Acte an Frische und Leidenschaft zurück. Immerhin jedoch dürfte diese Oper vielleicht die einzige unter den neueren französischen sein, welche eine Verpflanzung auf den Boden der deutschen Bühne verdienen und wahrscheinlich auch lohnen würde. Hiesse der Componist, statt Maillart, Meyerbeer, so würden die Hoftheater sich beeilen, sein Werk in Scene zu setzen, wobei übrigens schöne Decorationen und glänzende Ausstattung sich geltend machen können. B. P.

Virtuosen-Productionen in den frankfurter Museums-Concerten.

III.

Wenn der Verfasser den in den Nummern 1 und 2 d. Bl. enthaltenen kritischen Anmerkungen hiermit eine neue Reihe folgen lässt, so liegt das Haupt-Motiv wiederum in der sich bietenden Gelegenheit, Rückblicke auf kunstgeschichtliche Thatsachen und Persönlichkeiten aus der vorausgegangenen Epoche machen zu können, die dem lebenden Künstlergeschlechte viel zu wenig bekannt sind, zumeist wohl aus dem Grunde, weil die Jünger der Tonkunst, viel zu viel mit sich selbst beschäftigt, es nicht be-

[*]

sonders lieben, ihr Gedächtniss mit dergleichen Dingen zu beschweren, leider auch ignoriren, welche Vortheile aus deren Kenntniss sowohl in Bezug auf ihre Studien, wie auch auf Selbsterkenntniss zu gewinnen sind. Gesellt sich etwa noch ein Nebenmotiv hinzu, ungefähr des Wortlautes: dass man in späteren Jahren gern wieder zurückkommt auf das, was man in der Jugend verehrt hat, zumal wo sich die Erinnerung in keinem Schatten bricht, so will mir scheinen, dass beide Motive sich recht wohl vereinbaren lassen, ja, zum Theil sich gegenseitig, wie in jedem grösseren Tonstücke, stützen und ergänzen.

Zunächst sei denn eines Künstlers gedacht, von dem eine lange Reihe von Jahren in Deutschland wie von einem mythischen Wesen aus dem europäischen Norden gesprochen worden, während man sich gleichzeitig von einem anderen derlei Wesen aus dem Süden erzählt hat. Jeder deutsche Künstler, der aus St. Petersburg und Moskau zurückkam und dort John Field Clavier spielen gehört, hat die Sehnsucht nach diesem Wundermanne in dem Grade vergrössert, als die aus Italien zurückgekommenen, die dort Nicolo Paganini gehört. Als dann gar Hummel's etwas romanhaft klingendes Zusammentreffen 1822 mit Field in Moskau der deutschen Musikwelt bekannt ward, endlich auch dessen begeisterte Lobpreisungen dieses seines nordischen Rivalen bei seiner Rückkehr, da ward John Field zu einem unbegreiflichen Wesen; denn Jedermann fühlte sich den Muth benommen, sich von seiner Spielweise nur eine annähernde Vorstellung zu bilden; gerade wie es den deutschen Musikern mit Paganini erging, bevor er seine Geige in Deutschland erklingen lassen. Man muss diese aus Nord und Süd mitgebrachten Begeisterungen und ihren Eindruck auf die deutsche Kunstwelt erlebt haben, um bei den in unseren Tagen herrschenden Zuständen fast allseitiger Blasirtheit dergleichen kaum mehr für möglich zu halten, denn der Maassstab zur gleichsam mathematisch richtigen Abschätzung von exceptionellen Kunstgrössen im Bereiche der Virtuosität, wie sie jene Zeit besessen, ist der unsrigen offenbar abhanden gekommen, was durch unzählige Thatsachen in Nord und Süd längst festgestellt ist, aber auch seine Gründe hat.

Diese Erinnerungen wurden in mir wach gerufen bei Anhörung des Field'schen Concertes in *Es-dur*, das in der sechsten Sitzung des Museums (4. Januar) von Herrn Ernst Pauer aus London vorgetragen worden. Damit ist Gelegenheit gegeben, des Weiteren über den nordischen Amphion zu sprechen, wodurch nicht bloss das Andenken an denselben aufgefrischt, sondern auch Specielles über die Eigenthümlichkeiten seines Spiels nach glaubwürdigen Zeugnissen mitgetheilt werden kann. Diese Mittheilung erscheint sogar nothwendig, um dem Vortrage des genannten Concertes durch Herrn Pauer, in so weit er es verdient, gerecht zu werden, denselben auch gegen den Seitens der leichtfertigen Feuilleton-Kritik und von Musikern gemachten Vorwurf der Willkür in Schutz nehmen zu können. Eine dem straffen Tempo-Zwange nicht unterworfene Vortragsweise, wäre sie gleichwohl motivirt und stets kunstgemäss vermittelt, ist nun einmal den neuen Menschen ein unbekanntes Ding, wie es überhaupt zu den Eigenheiten in aller executiven Musik unserer Zeit gehört, alle Bestandtheile eines Tonstückes mit Hülfe des metronomischen Pendels einzuüben und nach diesem Gesetze öffentlich abzuspielen; mit anderen Worten heisst das: keine Kenntniss von den besonderen Anforderungen der Cantilene zu haben, aber auch keiner Regung für dieselbe im Innern fähig zu sein.

Wie es den Wienern mit Paganini erging, dass ihnen sein Besuch wenigstens zehn Jahre hindurch immer für die nächste Saison als „ganz gewiss" angekündigt worden, bis dann endlich das Jahr 1828 die lang gehegten Wünsche in Erfüllung gehen liess: im Gleichen ist es ihnen mit Field ergangen; nachdem dieser wohl an zwanzig Jahre auf sich hatte warten lassen, erschien er im Sommer von 1835, aus Italien zurückkehrend, in der Kaiserstadt. Die Tage des 8., 11., 13. und 18. August verschafften den Musikfreunden die Gelegenheit, ihn im kaiserlichen Operntheater zu hören. Berichte über diese vier Fest-Abende liegen mir in verschiedenen wiener Blättern vor. Ich benutze vorzugsweise die aus der Theater-Zeitung, weil zwei bekannte Gewährsmänner mit vollem Namen für das Gesagte einstehen. F. C. Weidmann sagt unter Anderem nach der ersten Production am 8. August: „Der Charakter von Field's Spiel ist höchste Anmuth und Grazie. Wir müssen gestehen, auf diese Weise noch nie spielen gehört zu haben; es herrscht in diesem Vortrage eine Originalität, welche der Beweis vollendeter Meisterschaft ist." An diesem Abende geschah es, dass der Künstler ein Pastorale wiederholen musste. — Am zweiten und dritten Abende war — nach Weidmann's Bericht — die Aufregung in dem gefüllten Hause eine noch gesteigertere. Ueber die Leistung am vierten Abende äussert sich Dräxler unter Anderem: „Was soll ich dem Leser noch von Field's Spiele sagen? Wer ihn gehört, der würde doch mit jeder Beschreibung unzufrieden sein, — und wem dieses Vergnügen nicht zu Theil geworden, der würde sich bei meinem besten Eifer von dieser Feinheit, Grazie, Eleganz und milden Begeisterung doch noch keine rechte Vorstellung machen können. John Field ist ein Pianist des Gefühls; er ist kein Concertspieler, er ist ein Dichter am Clavier. Was er von technischer Vollendung mit zu uns herüberbringt aus der schönen Vorwelt Clementi's und seiner eigenen Kunst-Pe-

riode, das ist das wahrhaft Gute und Schöne aller Zeit, und das gilt auch in unseren Tagen." — Und wird gelten für alle Zeiten!

Anmerkenswerth ist noch, dass Field am zweiten und dritten Abende Sätze aus verschiedenen seiner Concerte neben einander gestellt hatte; so z. B. spielte er den ersten Theil seines dritten Concertes und Nocturno und Rondo aus dem fünften. Die Wiener Zeitschrift nennt als Grund, dass Field auf Ersuchen mehrerer Musikfreunde sich bestimmen liess, durch die Wahl verschiedener, einem Ganzen nicht angehörender Sätze, die aber ganz besonders Gelegenheit bieten, seine Eigenthümlichkeiten in Behandlung der Cantilene zu entfalten, der bereits stark überhand nehmenden „Clavier-Schlägerei und Misshandlung der Cantilene" entgegen zu wirken. Hat es wohl gute Folgen gehabt? Die Welt weiss davon zu erzählen. — Ausser Wien hat keine andere deutsche Stadt das Vergnügen gehabt, den Meister aus hohem Norden zu hören; er reis'te von dort direct nach Moskau zurück, wo er schon zwei Jahre darauf (1837) zu den Vätern im Jenseits abberufen worden. Er war 1782 zu Dublin geboren. An Compositionen hat er hinterlassen 7 Concerte, 4 Sonaten, 16 Nocturnen, 1 Quintett für Pianoforte mit Saiten-Instrumenten u. a. m.

Mit diesen Notizen können wir uns nun dem Vorgange im fünften Museum nähern. Wenn wir so eben einen der wiener Beurtheiler aussagen gehört, dass Field ein Pianist des Gefühls, kein Concertspieler gewesen, wenn wir noch wissen, dass Field ausschliesslich englische Instrumente gespielt und deren mechanische Eigenthümlichkeiten und Klangfülle beim Niederschreiben seiner Compositionen stets vor Augen gehabt, wenn uns ferner noch bekannt ist, dass er sich die Behandlung und Ausschmückung der Cantilene in der Weise der grossen italiänischen Sänger Rubini, Mad. Fodor-Mainville und Anderer in wahrhaft wunderbarer Täuschung angeeignet hatte, daher er auch sein Instrument wie kein Anderer singen zu machen verstand, so erhalten wir damit den Maassstab zur Beurtheilung des gehörten Werkes, wie auch zu dessen Ausführung durch den londoner Pianisten. Es braucht demnach kaum gesagt zu werden, dass dasselbe sich den grossen Tongemälden gleicher Gattung von Beethoven, Hummel, Moscheles, Ries und Anderen nicht anreihen lässt; es begegnet uns darin keine grossartige Conception, weder in den Motiven noch in den sonstigen Bestandtheilen, so auch keine fingerverrenkende Bravour; schon der erste Satz ist heiteren Charakters, um so heiterer der Rondo-Satz; dafür ist Alles anmuthig und graziös, sämmtliche Cantilenen sind mit eben so feinen, arabeskenartigen Verzierungen ausgeschmückt, wie dergleichen mehrere der Nocturnen desselben Componisten aufweisen, die demnach mit grösster Gewandtheit und Abrundung, selbstverständlich auch frei von Tempo-Zwang, auszuführen sind. Herr Pauer hat — wenigstens im ersten Satze — bewiesen, dass er sich im Besitze der technischen Bedingungen zur Lösung seiner Aufgabe befindet; es war daher für das empfängliche Ohr ein seltener Genuss, ihm zu folgen. Allein wie bekannt, ist Pauer kein Pianist des Gefühls, sondern Concertspieler, als welcher er nur mit Ausbildung seiner Finger beschäftigt gewesen. Hiedurch ergeben sich Angesichts einer Field'schen Tondichtung allerdings abweichende Resultate, wie im Gleichen bei Reproducirung Chopin'scher Compositionen, die selbst seine besten Schüler in seinem eigenthümlichen Geiste ausser Stande sind zu spielen. Was indess feiner Sinn für die Gestaltungen Field'scher Cantilenen an Abgang tiefer Empfindung zu ersetzen vermochte, das hat Herr Pauer in hohem Grade dargethan, und darum schon fühlen wir uns für die Wahl dieses Werkes zu Dank verpflichtet; denn wer aus der Legion der Pianisten lässt sich wohl noch mit einem Field'schen Concerte hören? Jedenfalls hat der Künstler bewiesen, dass er geeigenschaftet ist, diesen und ähnlichen Compositionen weitaus gerechter sein zu können, als jenen von Hummel und Beethoven, wozu ihm — zufolge vor einigen Jahren im hiesigen Theater gelieferter Beweise — nicht sowohl die erforderliche innere, als auch äussere Befähigung mangelt. Einer kann nicht Alles. Die Pianisten der neuesten Mode, die alle Meister von Scarlatti an bis zu Chopin und Schumann auf ihr Pult legen, radbrechen alle und hintergehen das Publicum.

Statt des vermittelnden „Siciliano", das ohne Orchester-Begleitung geschrieben ist, hat Herr Pauer ein Nocturno von Field eingelegt. Ob er besser gethan hätte, jenes zu spielen, lässt sich nicht leicht entscheiden. Aber leicht behaupten lässt es sich, dass das Rondo ein viel zu schnelles Tempo gehabt, wobei Anmuth und Grazie nothwendig verschwinden mussten; denn diese beiden Charakter-Eigenschaften nicht minder, wie Ernst und Würde, widerstreben ihrem Wesen nach einer flüchtigen Behandlung in jeglicher Darstellung. Würde wohl Herr Pauer diesen Satz auf einer englischen Mechanik mit derselben Rapidität auszuführen vermocht haben, wie ihm dies auf einer Streicher'schen (leider!) gelungen? Dieser Ueberstürzung allein dürfte die stellenweise eingetretene Uneinigkeit zwischen Solospieler und Orchester beizumessen sein; denn letzteres steht auf so achtungswerther Stufe der Ausbildung, dass es jeder Nuance in der Bewegung zu folgen im Stande ist, wenn diese im Bereiche des Vernünftigen mit Präcision gemacht wird. Den Beweis davon hat das Orchester in der Probe von dem in Rede stehenden Werke geliefert. Wenn der Künstler daher mit der Zugabe von drei Salonstücken einmüthigeren Beifall geärntet

hat, als nach Beendigung des Field'schen Concertes zu hören war, so wird der Grund davon wohl nur in der kunstwidrigen Behandlung des Rondo-Satzes zu suchen sein, die dessen Verständniss unmöglich vermitteln konnte.

A. S.

Aus Valencia.

Den 19. December 1860.

In diesen Tagen haben wir zum ersten Male das Vergnügen gehabt, die neue, in der Kathedrale aufgestellte herrliche Orgel zu hören. Die Wirkung dieses grossartigen Instrumentes ist eben so überraschend im vollen Werke, als angenehm und zart in den sanften Registern.

Der ausgezeichnete Professor und erste Organist Don Pascual Perez, in der musicalischen Welt sehr vortheilhaft bekannt und von einer langen Krankheit kaum genesen, wusste mit Meisterhand vermittels der verschiedenartigsten Combinationen das Werk in seiner reichen Mannigfaltigkeit vorzuführen. Die verschiedenen Llenos (Mixturen mit den Principalstimmen) entwickelten mehr oder weniger Stärke, verbunden mit Klarheit und Schärfe des Tones, ohne das Ohr mit schreienden und quikenden Stimmen unangenehm zu berühren. Die Trompeterie (horizontal in der Fronte liegende Zungenstimmen), verbunden mit den entsprechenden Labialstimmen, hallt majestätisch durch die grossen Hallen des Tempels, in alle Räume mit gleicher Kraft dringend. Dazwischen ertönen dann die lieblichen Töne der Oboe und *Vox humana*, welche letztere die menschliche Stimme täuschend nachahmt. Ueber Alles imposant ist die Wirkung der tiefen Register des Pedals, dessen Töne auch in den fernsten Winkeln der Kirche wiederhallen. Einer der grössten Vorzüge der neuen Orgel besteht darin, dass jedes der vielen Register seine bestimmte Klangfarbe hat und doch alle wieder schön mit einander harmoniren, so dass nie eine Stimme die andere übertönt, wodurch sich immer ein vollständiger harmonischer Gleichklang bildet, sowohl im vollen Werke, als auch in den mannigfachen sanfteren Combinationen.

Die Orgel enthält folgende Register:

I. Manual.

1. Principal 16 Fuss.
2. Quintatön 16 Fuss.
3. Principal 8 Fuss.
4. *Flauto major* 8 Fuss.
5. Gemshorn 8 Fuss.
6. *Viola di gamba* 8 Fuss.
7. Tapado (Gedact) 8 Fuss.
8. Nasardo $5\frac{1}{3}$ Fuss.
9. Hohlflöte 4 Fuss.
10. Octava 4 Fuss.
11. Decena (Terz) $3\frac{1}{5}$ Fuss.
12. Docena (Quint) $2\frac{2}{3}$ Fuss.
13. Quincena (Octav) 2 Fuss.
14. Scharff, fünffach, 2 Fuss.
15. Mixtur, vierfach, $1\frac{1}{3}$ Fuss.
16. Cornet, fünffach, 8 Fuss.
17. Bajon-Bass (Fagott) 16 Fuss.
18. *Trompeta magna*, Discant, 16 Fuss.
19. *Trompeta batalla*, Bass (Schlacht-Trompete), 8 F.
20. *Clarin batalla*, Discant, 8 Fuss.
21. Bajoncillo, Bass (Clairon), 4 Fuss.
22. *Clarin claro* (helles Clairon) 8 Fuss.

II. Manual.

1. *Flautado major* (Principal) 8 Fuss.
2. Violon (Bordun) 16 Fuss.
3. Fugara 8 Fuss.
4. *Flauto fuerte* (Starkflöte) 8 Fuss.
5. Dolce 8 Fuss.
6. Rohrflöte 8 Fuss.
7. Octava 4 Fuss.
8. *Flautado dolce* 4 Fuss.
9. *Sexquialtera* $2\frac{2}{3}$ Fuss.
10. *Quincena* 2 Fuss.
11. *Flautino* 2 Fuss.
12. *Cimbala*, dreifach, 1 Fuss.
13. *Trompeta real*, Bass (Königs-Trompete), 8 Fuss.
14. *Trompeta real*, Discant, 8 Fuss.
15. *Dulcian*, Bass, 8 Fuss.
16. *Clarin*, Discant, 8 Fuss.
17. Bajoncillo, Bass, 4 Fuss.
18. *Clarin claro*, Discant, 8 Fuss.

III. Manual.

1. Geigen-Principal 8 Fuss.
2. Salicional 8 Fuss.
3. *Flauto traverso* 8 Fuss.
4. *Flautado lejano* (Fernflöte) 8 Fuss.
5. Lieblich gedact 8 Fuss.
6. Gemshorn 4 Fuss.
7. Violino 4 Fuss.
8. *Flauto traverso* 4 Fuss.
9. Docena, $2\frac{2}{3}$ Fuss.
10. Flageolet 2 Fuss.
11. *Corneta inglesa*, vierfach (Still-Cornet), 4 Fuss.
12. Fagotto, Bass, 8 Fuss.
13. Oboe, Discant, 8 Fuss.
14. *Vox humana* 8 Fuss.

Pedal.

1. Principal 16 Fuss.
2. *Violon aleman* 16 Fuss.

3. *Contra bajo* (Subbass) 16 Fuss.
4. *Quinta* $10^2/_3$ Fuss.
5. *Octava* 8 Fuss.
6. *Violon aleman* 8 Fuss.
7. *Violon tapado* (Gedact) 8 Fuss.
8. *Jubal* 8 Fuss.
9. *Quinta* $5^1/_3$ Fuss.
10. *Octava* 4 Fuss.
11. *Bombardon* 16 Fuss.
12. *Trompeta* 8 Fuss.
13. *Clarin* 4 Fuss.

Nebenzüge.

1. Koppel des I. und II. Manuals.
2. „ „ II. und III. Manuals.
3. „ „ Pedals und I. Manuals.
4. Sperr-Ventil zum I. Manual.
5. „ „ II. Manual.
6. „ „ III. Manual.
7. „ „ Pedal.
8. Pedal zum Abstossen der starken Register des I. Manuals.
9. dito zum Pedal.
10. Calcantenglocke.
11. Ventil.

Das Gebläse besteht aus zwei Hauptbälgen, jeder mit zwei Pumpen, und vier Regulatoren, resp. Magazinbälgen.

Die Hauptfronte, welche im Mittelschiffe steht, hat eine Höhe von 55 Fuss bei einer Breite von 37 Fuss, ist in korinthischem Style mit vielem Schnitzwerk und Bildern reich verziert; die im Seitenschiffe befindliche Rückfronte ist ebenfalls in korinthischem Style und reich decorirt. [Die meisten Orgeln in Spanien haben zwei Prospecte; sie stehen nämlich nicht in der Breite des Schiffes, über dem Altare oder demselben gegenüber, sondern in der Langseite des Hauptschiffes, so dass die eine Fronte im Hauptschiffe, die andere (hintere) im Seitenschiffe steht, das Werk aber nur Eines, beiden Prospecten gemeinschaftliches ist.]

So besitzt nun die Kathedrale zu Valencia eine der grössten und schönsten Orgeln Spaniens, Dank dem hochwürdigen Capitel, welches sie hat erbauen lassen, und den Herren Ibach aus Barmen in Rheinpreussen, den Erbauern des herrlichen Instrumentes, welche dadurch in Valencia ein würdiges Denkmal ihrer Geschicklichkeit hinterlassen haben.

Die Herren Dr. Jose Ortiz y Perez, Presbyter und Canonicus, und Manuel Lucia Harparrota, Dechant, haben den Künstlern darüber ein glänzendes Revisions-Zeugniss, d. d. 15. December 1860, ausgestellt.

Siebentes Gesellschafts-Concert in Köln

im Gürzenich,

unter Leitung des städtischen Capellmeisters Herrn Ferd. Hiller.

Dinstag, 5. Februar 1861.

G. F. Händel's Oratorium „Judas Maccabäus" bildete das Programm.

In der Reihe der Oratorien und Cantaten auf englischen Text, die Händel geschrieben, ist es das zehnte Werk. Nämlich: Esther 1720; Acis und Galatea 1721 — beide Werke aber erst 1732 öffentlich aufgeführt; Debora 1733; Timotheus und Cäcilia oder Alexander's Fest 1736; Israel in Aegypten 1738; Ode auf den Cäcilientag 1739; Saul 1740; der Messias 1741; Samson 1742; Judas Maccabäus 1746.

Die äussere Veranlassung dazu gab der Sieg, den der Herzog von Cumberland am 16. April 1746 über Edward von Schottland erfocht, wodurch die Hoffnungen der Stuarts vernichtet wurden. Die erste Aufführung fand jedoch erst im Frühjahre 1747 am 1. April Statt. Seitdem erlangte dieses Oratorium aber eine sehr grosse Popularität in England, zu welcher ausser dem unbestreitbaren Werthe der Musik, nach G. A. Macfarren in der Vorrede zu der Ausgabe der *Handel Society* (London, 1855), die politische Veranlassung und die Vorliebe der Israeliten für das Werk viel beitrugen. Namentlich ist bei Händel's Lebzeiten keines seiner Werke in England so oft aufgeführt worden, als dieses. Späterhin erhielten der Messias und der Samson die Oberhand.

Die Aufführung am Dinstag gehörte streng genommen gerade nicht zu den vollkommen befriedigenden, namentlich konnte sie keinen Vergleich mit der Ausführung der *Missa* in *D* Beethoven's im dritten Concerte aushalten; allein sie genügte doch billigen Anforderungen, wenngleich im Chor eigentlich nur der Bass zahlreich und kräftig vertreten war. Bei zwölf Concerten in den fünf bis sechs Winter-Monaten mangelt es an Zeit zum gründlichen Studium der grossen Vocalwerke, und die Kräfte des trefflichen Dilettanten-Chors werden zu häufig und zu andauernd in Anspruch genommen. Um so mehr muss man den guten Willen der Eifrigen und ihre musicalische Bildung anerkennen, die es möglich macht, bei den obwaltenden Verhältnissen dennoch eine Aufführung herzustellen, die grösstentheils ihren Eindruck auf die Zuhörerschaft keineswegs verfehlte.

Sogar die Elemente hatten sich dagegen verschworen, indem das entsetzliche Unglück, das die Ueberschwemmungen über einen grossen Theil von Holland gebracht haben, eine niederländische Sängerin von Ruf, Frau Offermann-Hove, verhinderte, der eingegangenen Verbindlichkeit nachzukommen. Die Sopran-Partie wurde daher von Fräulein Ida Damke erst in den letzten Tagen vor dem Concerte übernommen, trotzdem aber mit wohllautender, in allen Tönen ihres Umfangs egaler Stimme und einfachem, von aller Affectation fern bleibendem Vortrage recht gut ausgeführt. Fräulein Schreck aus Bonn und Herr Schneider aus Wiesbaden leisteten wie gewöhnlich Vorzügliches und bewährten ihren wohlbegründeten Ruf im Oratoriengesange. Herr Gottfried Becker vom Theater in Mannheim, mit einer ausgiebigen, sonoren Bassstimme begabt, hat sich durch alle äusseren Hindernisse hindurch mit beharrlichem Eifer und fleissigem Studium zu einem Sänger herangebildet, der zwar in Bezug auf die Tonbildung noch Manches nachzuholen hat, aber durch natürliche Fülle des Tones, Stärke des Athems und Leichtigkeit der Coloratur einen überraschenden Eindruck machte und mit Recht besonders durch die grosse Bravour-Arie in *A-moll* grossen Beifall ärntete.

Tages- und Unterhaltungs-Blatt.

Herr Musik-Director A. Dietrich in Bonn geht als Hof-Capellmeister nach Oldenburg.

Mainz. Die Direction des Stadttheaters hatte die aus fünfzehn Mitgliedern bestehende italiänische Opern-Gesellschaft der Herren Lassina, welche zuletzt in Hannover und Hamburg gastirte, zu einem Gastspiele engagirt, welches dieselbe den 12. Januar mit „Lucia di Lammermoor" begann. Am anderen Tage gab sie „Lucrezia Borgia".

Die Deutsche Musik-Zeitung schreibt: „In dem uns vorliegenden Programm eines Gesellschafts-Concertes vom 14. December 1828 kommt unter den aufgeführten Stücken eine „„Symphonie in *C* von Franz Schubert"" vor. Da die biographischen Mittheilungen über Franz Schubert diese frühe, vier Wochen nach seinem Tode Statt gefundene Aufführung einer Symphonie übergehen und nur über spätere berichten, so dürfte es von Interesse sein, zu erfahren, welche Symphonie, ob die sechste oder die bekannte und gedruckte siebente, welche beide in *C-dur* gehen, darunter gemeint ist. Nach einer wenig zuverlässigen mündlichen Mittheilung soll es die siebente sein, von welcher allgemein angenommen wird, dass sie zuerst im Jahre 1839 in Leipzig zur Aufführung kam. Die sechste aber soll nur Ein Mal, und zwar im März 1829, in einem Spiritual-Concerte in Wien aufgeführt worden sein. Vielleicht kann uns Jemand darüber näheren Aufschluss geben."

In Nr. 3 der leipziger „Neuen Zeitschrift" schreibt der wiener Berichterstatter, in welchem man unschwer den Verfasser der nunmehr auch veröffentlichten zweiten Preisschrift über die Entwicklung der Harmonik erkennt, über Beethoven's Op. 5 folgende denkwürdige Worte, nachdem er vorher Spohr's Doppel-Quartett in *E-moll* „eine der liebenswürdigsten Spenden dieses Meisters der elegischen Anmuth" genannt hatte: „Mit Beethoven's fast entnervend zahmer Sonate Op. 5 Nr. 1 hätte man uns füglich verschonen können. Dergleichen Zopfarbeiten hat glücklicher Weise Beethoven's Allgeist späterhin selbst auf das entschiedenste verläugnet." (Bravo!)

Julius Stockhausen hat in den letzten Monaten des vorigen Jahres in Bern, Zürich, Basel und anderen Städten der Schweiz Concerte gegeben, und überall, wie natürlich, mit dem glänzendsten Erfolg. Eine ganz besondere Theilnahme erregte sein Concert in Colmar am 3?. Januar d. J., wo sein Vater sich vor Jahren niedergelassen hat, nachdem er sich von der ruhmvollen Laufbahn, die er als ausgezeichneter Harfenspieler gemacht, zurückzog. Es war daher allen Kunstfreunden eine recht freudige Ueberraschung, als Herr Stockhausen Vater seine Harfe, die ihm einst so weit verbreiteten Ruhm erworben, jetzt einmal wieder stimmte und seinem Sohne, dem trefflichen Sänger und Erben seines künstlerischen Talentes als Musiker, das „Nachtstück" von Franz Schubert begleitete. Am Schlusse brach das Publicum in jubelnden Beifall aus.

Hamburg. Ole Bull gibt Concerte im Theater. — Am 11. Januar fand das 128. „philharmonische Concert" mit Frau Clara Schumann Statt, am 14. Januar das 21. Concert des „Hamburger Musikvereins" unter Otten's Direction mit Signora Desirée Artot und dem Harfen-Virtuosen Thomas aus Londen.

In Hamburg hat die Operngesellschaft des Herrn Achille Lorini ein glänzendes Gastspiel mit dem „Barbier von Sevilla" eröffnet. Signor de Carrion und Signora Artot erregten vor Allem einen wahren Enthusiasmus.

Dresden. C. Banck, der bekannte Kritiker, hat sich verheirathet und macht eine Hochzeitsreise nach Italien. Seine Stelle im Dresdener Journal füllt einstweilen Herr J. v. Wasielewsky aus.

Die *Gazetta musicale di Milano* enthält in ihrer Nummer 53 vom 3?. December v. J. folgende wörtliche Anzeige: *I sette peccati capitali. Danze caratteristiche per il Pianoforte di E. Bernardi. Nr. 1. Superbia (Schottisch). Nr. 2. Avarizia (Polka-Mazurka). Nr. 3. Lussuria (Valzer). Nr. 4. Ira (Galop). Nr. 5. Gola (Quadriglia). Nr. 6. Invidia (Polka). Nr. 7. Accidia (Polka-Mazurka).* (Stolz — Habsucht — Ueppigkeit — Jähzorn — Lüsternheit — Neid — Trägheit) — Das ist die neueste Programm-Musik in Italien! Die sieben Hauptlaster als Tänze!

Paris. Hector Berlioz's Partitur der Oper *Les Troyens* wird gegenwärtig gedruckt. — Sivori feiert in den Städten des südlichen Frankreichs Triumphe. In Toulouse wird er nach seinen vier grossen Concerten vier Quartett-Soireen geben. — Bazzini ist hier und gedenkt nächstens ein eigenes Concert zu geben.

Der König von Hannover hat der Frau Szarvady-Clauss ein kostbares Armband als Weihnachtsgeschenk übersandt.

Ein pariser Blatt schreibt: Madame Corinna de Luigi, Schülerin Rossini's, ist von ihrer Rundreise durch Europa, auf der sie die glänzendsten Erfolge erlangt hat [besonders in Köln!], zurückgekommen, wird in den ersten Tagen der Fasten ein Concert geben und dann nach Russland gehen. [Glückliche Reise ohne Aufenthalt!]

Die Niederrheinische Musik-Zeitung

erscheint jeden Samstag in einem ganzen Bogen mit zwanglosen Beilagen. — Der Abonnementspreis beträgt für das Halbjahr 2 Thlr., bei den K. preuss. Post-Anstalten 2 Thlr. 5 Sgr. Eine einzelne Nummer 4 Sgr.

Briefe und Zusendungen aller Art werden unter der Adresse der M. DuMont-Schauberg'schen Buchhandlung in Köln erbeten.

Verantwortlicher Herausgeber: Prof. *L. Bischoff* in Köln.
Verleger: *M. DuMont-Schauberg*'sche Buchhandlung in Köln.
Drucker: *M. DuMont-Schauberg* in Köln, Breitstrasse 76 u. 78.

Niederrheinische Musik-Zeitung

für Kunstfreunde und Künstler.

Herausgegeben von Professor *L. Bischoff.* — Verlag der *M. DuMont-Schauberg*'schen Buchhandlung.

Nr. 7. **KÖLN, 16. Februar 1861.** **IX. Jahrgang.**

Virtuosen-Productionen in den frankfurter Museums-Concerten.

IV.

Nach mehreren Jahren erklang wieder einmal im Saale des Museums ein Violin-Concert von Rode, das Herr Heinrich Wolff, Concertmeister des hiesigen Theaters und Lehrer der Violine an der Musikschule, hören liess. Es war das in *E-dur,* das zwölfte in der Reihenfolge von dem grossen französischen Meister.

Die von einem Künstler behauptete Stellung in bürgerlichen und Kunst-Verhältnissen, sein darauf ruhendes Ansehen, sein bald unmittelbarer, bald mittelbarer Einfluss auf das öffentliche Urtheil, vornehmlich in kleineren Städten, wo Glauben und Vertrauen in Sachen der Tonkunst gewöhnlich zäher Natur sind und sich unbedingt an den beliebten Namen klammern, wenn dessen Träger die wohlverdiente Achtung als Mensch und Bürger geniesst, — diese vereinten Umstände machen es selbst der unabhängigen Kritik schwer, sich über den relativen Werth der Leistungen eines solchen Künstlers mit Offenheit auszusprechen, ohne von einer Menge Gläubiger der Verketzerung oder wohl gar der Animosität beschuldigt zu werden. Was die Wahrheit an und für sich werth, was sie zur Klärung unlauterer Begriffe beiträgt, der Dilettant will sie nicht hören, weil sie ihm ein Theilchen von seinen Vorurtheilen entführen könnte, und er sogar dieses Theilchen nicht aufgeben will. Diese wohl aller Orten sich wiederholenden Erscheinungen, von nicht wenigen Musikern recht wohl zu ihren mancherlei Privat-Interessen benutzt, lassen die Schwierigkeiten erkennen, mit denen die bessere Local-Kritik zu kämpfen hat. Diese Schwierigkeiten werden dort unbesiegbar, wo die Kritik in der Regel von Unfähigen, zur Clientel der sich producirenden Künstler zählend, geübt wird. Wo aber in Kunstfragen Alles seine Stimme abgibt, wie in einer Valuta-Frage, da kann es an verschiedenartig gefärbten Ansichten nicht fehlen, an Ansichten, die um so irrthümlicher klingen, je niedriger der Standpunkt des Urtheilenden, je unselbstständiger die Gesinnung der Menge und je ruheloser das Bestreben derer ist, die Vorurtheile und Begriffs-Verwirrung in der musicirenden Menge fortan in Blüthe zu erhalten beflissen sind.

Wenn musterhafte Reinheit der Tonbildung in allen Lagen, Wohlklang im Tone selber, verbunden mit gewandter Bogenführung, die Summe aller Anforderungen an den künstlerischen Vortrag ausmachten, so müsste Herr Wolff ohne Widerspruch in die erste Reihe der lebenden Geiger gestellt werden. Allein wenn der Musiker ausser diesem noch zu beweisen hat, dass er Empfänglichkeit und Einsicht für dasjenige im Kunstwerke besitzt, was durch keine Schrift erschöpfend ausgesprochen werden kann, zu dessen Kundgebung nicht sowohl geschickte Anwendung dynamischer Hülfsmittel führt, sondern auch Sinn und Tendenz des ganzen Kunstwerkes erkannt sein wollen und sollen; wenn erst diese vollständige Summe von Erfordernissen, vermittels warmen Gefühls aus dem Tiefinnersten der Seele zu einem Ganzen zusammengekittet, den Musiker in Stand zu setzen vermag, ein Kunstwerk in allen seinen Bestandtheilen im Geiste des Autors zu erfassen und auszuführen, so erscheint jede Production des Herrn Wolff mit einem grösseren Werke als negativer Beweis von solchen Errungenschaften. Sollte das nicht zutreffen, so müsste angenommen werden, dass sein künstlerisches Gewissen ihm nicht verstattet, die Klappe seines Gefühlsbehälters zu öffnen, nicht verstattet, dynamischer Hülfsmittel sich zu bedienen, wenn diese in der Principalstimme nicht sichtbar sind. Da steht aber geschrieben: Der Buchstabe tödtet, der Geist macht lebendig. Es ist schlechterdings unmöglich, ein Tonstück mit mehr Correctheit und Präcision zu spielen, als man das von Herrn Wolff hört; ein *Piano* aber, ein *Forte,* oder wohl gar eine kleinwinzige Nuance im Tempo anzuwenden, wo diese

nicht ausdrücklich stehen, das hört man nicht, wohl aber eine durchgängige Gleichmässigkeit in Tongebung und Bewegung, die in Betracht so ausgedehnter Sätze, wie alle Rode'schen Concerte aufweisen, den Kenner in Erstaunen setzen kann, weil eine derlei Kunstleistung zu einem psychologischen Räthsel wird. — Sollte man denn wirklich nicht wissen, dass jedes Solostück, für irgend ein Instrument componirt, eben so zu behandeln ist, wie jedes für den Gesang geschriebene? Welche Arie, überhaupt welches Gesangstück von Händel, Bach, Mozart, Rossini und anderen Componisten weiset denn ein Vortragszeichen auf? Wie also in den Partituren von Opern und anderen Gesangwerken dem Sänger es überlassen ist, dem todten Zeichen durch seinen gebildeten Vortrag zum Leben zu verhelfen, gilt Gleiches in allen Solostücken. Aus diesem Grunde fehlt so häufig die Vorschrift Betreffs des zu gebenden Colorits, fehlt die Angabe der hier und da, vornehmlich in den auf 16, 20, ja, bis zu 24 Tacten ausgestreckten Cantilenen des Seitensatzes (Dominante) nothwendigen Modificationen des Tempo*). Feiner Sinn und gebildeter Geschmack wird aus der Tendenz des Kunstwerkes leicht errathen, wie die Klangfarben zu vertheilen, um dem Zuhörer ein Charakter habendes Gemälde, nicht bloss ein harmonisch klingendes Musikstück vorzuführen. Solche Freiheit ist dem Künstler gegeben, er stehe, wo immer, und diese muss er mit Verstand, Gefühl und maasshaltender Begeisterung auszunutzen bestrebt sein. Wer in seinem Vortrage nichts von allem dem hören lässt, dürfte kaum mit einem Schauspieler zu vergleichen sein, der in jeder Rolle nur sich selber spielt, weil es dem mehrseitig gebildeten Musiker viel leichter wird, aus sich heraus zu treten und, wenn nicht immer, doch oft ein Anderer zu sein — ohne Costume und Perrücke.

Von dergleichen Schulsachen dürfte mit weniger Nachdruck zu sprechen sein, wenn die Ueberzeugung nicht feststände, dass sie in die vorderste Reihe der Nothwendigkeiten gehören. Es kann bei Betrachtung der Dinge und Zustände nicht entgehen, dass, die wissenschaftliche Seite der Kunstpflege betreffend, im jüngeren Künstlergeschlechte nichts so sehr im Argen liegt, als der Theil, der von der Kunst des Vortrags handelt. Und dennoch haben die Lehr-Methoden von Baillot, Spohr, Karl Czerny und Anderen (der über Aesthetik handelnden Bücher, so wie der Allgemeinen Musiklehre von Gottfried Weber und A. B. Marx nicht zu gedenken) unerschütterliche Grundsätze und Regeln aufgestellt, die es dem Lernenden ganz leicht machen, in den Besitz aller Erfordernisse zum künstlerischen Vortrage zu gelangen, wenn ihre Seelenkräfte nur einiger Maassen erregbar sein wollen. Ihre Leistungen zeigen aber fast durchgängig, dass jene Methoden ihnen nicht bekannt sind; denn es müsste doch etwas hangen geblieben sein, was über der trockenen Mechanik steht. Ueberhaupt müsste es um diesen Theil der Musiklehre durchweg, auch in Hinblick auf Orchester-Leistungen, besser bestellt sein, wenn die Musiker es sich wenigstens gefallen liessen, Fachblätter ihrer Aufmerksamkeit zu würdigen, woraus sie recht oft Nützliches für ihre geistige Nothdurft holen könnten. Freilich sind Fachblätter nicht an Orten zu finden, wo Localblätter in Menge aufliegen, und diese allein, weil sie zur Verbreitung ihres Ansehens in der nächsten Umgebung stets willfährig beitragen, von den Musikern in Affection genommen werden und für die Mehrzahl die einzigen Lehrbücher abgeben.

Was namentlich die frankfurter Localblätter in Sachen der Kunstkritik seit mehreren Jahrzehenden leisten, ist genug bekannt, und fast bedauerlich, davon zu sprechen. Mehr als anderswo nimmt insbesondere die musicalische Kritik notorisch ihren Ausgang von feilen Federn oder von zur Clientel dieses oder jenes Musikers zählenden Freunden, bisweilen auch von offenbaren Gegnern — je nach der Parteistellung. Als Beleg sei verstattet, nur eine dieser so genannten Kritiken hier wörtlich anzuziehen, weil ihr Inhalt das oben erwähnte Rode'sche Violin-Concert betrifft. Diese lautet: „Ist auch die Composition etwas veraltet (!) und namentlich durch eine äusserst gewöhnliche Instrumentirung uninteressant (!!), so wurde sie doch von Herrn Wolff mit der feinsten technischen Vollendung vorgetragen." Nichts mehr, noch weniger. Des Bildes Kehrseite auch zu zeigen, wozu Grund genug vorhanden war, fand der Kritiker für überflüssig. Und dennoch darf der Künstler von seinem Kritiker eine mehr oder weniger eingehende Belehrung über das Geistige seiner Leistung verlangen, die ihn der Veredlung und Selbsterkenntniss näher bringen soll; von „feinster technischer Vollendung" mag dieser nebenbei schwatzen. Werden nicht aber durch eine eben so leichtfertige als einseitige Lobhudelei Unbescheidenheit, Dünkel und Selbstgenügsamkeit dort befördert, wo Anlagen dazu vorhanden?

Zu den besonderen Merkmalen der frankfurter musicalischen Kritik gehörte seit lange: je mehr sich ein Vortrag durch Trockenheit, Tempofestigkeit, Glätte, schulmeisterliche Correctheit oder, um einen Ausdruck von Ferdinand Ries dafür zu gebrauchen, durch „Schulfuchserei" ausgezeichnet hat, desto grösseres Lob ist erschallt, weil

*) Ferdinand Ries, der sich ebenfalls über das metronomische Abspielen ärgerte, hatte in seinen letzten Compositionen einen geraden langen Strich über die zwanzig und mehr Tacte langen Stellen gezogen, die er mit nuancirtem, etwas langsamerem Tempo vorgetragen wissen wollte.

Anmerk. der Redaction

hierbei nichts über den gelehrten Horizont des Beurtheilers gegangen. „Objective Darstellungsweise" (d. h. correctes Abspielen der Noten nach ihrem Werthe) ging und geht den Herren noch immer über Alles; dem menschlich fühlenden Subjecte ward und wird nicht mehr Freiheit zugestanden, als die Maschine, Automat genannt, zur Reproducirung eben bedarf. Darum wird auch über *Tempo rubato* geklagt, wovon andere Ohren nichts gehört, oder wohl gar bei Stellen, wo ein Nachgeben in der Bewegung ausdrücklich vorgeschrieben steht. Das alles mag erklären, warum die Bach'sche Musik in ihrer Allgemeinheit in dieser Stadt so viele ausschliessliche Verehrer gehabt und noch hat, die in ihrer Ekstase dieselbe für den Ausdruck der höchsten und eigentlichsten musicalischen Poesie halten. Dass auch die cameradschaftliche Kritik sich mitunter in ihrer Begeisterung über „technisch vollendeten" Vortrag einer Clementi'schen Sonate, und zwar keiner geringeren als der „*Didone abbandonata*", so weit versteigt, den ausführenden Pianisten zum „Ehrenwächter der Solo-Sonate" zu ernennen, mag nur beigehend bemerkt werden. *Risum teneatis*. . . .

Dass durch Berühren dieser widrigen Zustände dunkle Schatten auf das Allgemeine fallen müssten, die sowohl Gesinnung wie Gesittung aller Musiker und aller Musikfreunde treffen und in Verdacht bringen könnten, wenn keine Scheidewand gezogen würde, ist ausser Zweifel. Allein diese Zustände, hier wie dort, sind in ihrem Wesentlichen nur der Reflex der herrschenden Zustände und Wirren auf politischem Gebiete, die alle feststehenden Begriffe wanken gemacht und unser gesammtes staatliches Leben angefressen haben. Wie auf politischem Gebiete es nur Bruchtheile von Staatsbürgern sind, die in ihren Ansichten und ihrem Thun das Maass des Vernünftigen, Möglichen, oft sogar des Sittlichguten überschreiten, Gleiches darf zum Troste auch von dem Gebaren auf dem Kunstgebiete gesagt werden. Wie dort, so auch hier werden diese Ausschreitungen von der überwiegenden Mehrzahl der Besserdenkenden mit Widerwillen, nicht selten mit Abscheu verfolgt. Sicherlich würden diese hässlichen Dinge auf unserem Gebiete einer alsbaldigen Besserung entgegengeführt werden, wenn die Verfasser kritischer Einsendungen gehalten wären, mit ihrer Namenszeichnung für das Ausgesagte einzustehen. Muss zugestanden werden, dass bei der allgemeinen Zerfahrenheit in aller Kunstkritik nur mehr der Name des Urtheilenden dem Ausgesagten mehr oder weniger Beachtung verschaffen kann, so ist es offenbar, dass in Vermeidung der Anonymität das wirksamste Mittel zur Heilung dieses Krebsschadens gefunden sein würde; sie allein dient als Deckmantel für die vielen Vergehen gegen Recht, Wahrheit und Sittlichkeit. Wer im Bewusstsein innerer und äusserer Unabhängigkeit, reicher Erfahrung und vielseitiger Kenntnisse sich berufen fühlt, ein öffentliches Urtheil abzugeben, wird nicht anstehen, sich in wichtigeren Fällen mit offenem Visir zu zeigen; denn er wird auch wissen, dass Künstler wie Publicum ein Recht haben, den Urtheilenden und seinen kunstwissenschaftlichen Standpunkt zu kennen, wenn sie seinen Worten Vertrauen schenken sollen. Das Schmählichste bei der Sache ist, dass Anonymität fast von allen Redactionen politischer Blätter, welche die Kunstkritik in einem Beiblatte hinter sich ziehen, als „zum Geschäfte nothwendig", in Schutz genommen wird; nicht einmal erachten sie es für schicklich, die Initialen des Einsenders oder ständigen Correspondenten beizusetzen, die unter gewissen Umständen den Mann kenntlich machen. So lange es also Hehler gibt, wird es auch Diebe geben*).

A. Schindler.

Pariser Briefe.

IV.

(I s. Nr. 4. II. Nr. 5. III. Nr. 6.)

Ueber die Normal-Stimmung hat sich die Opposition noch lange nicht beruhigt; sie hat ihren Hauptsitz in den Orchestern und dort wieder bei den Bläsern. Die sämmtlichen Geigen vom Contrabass bis zur Violine sind gute, ruhige Bürger geblieben, wiewohl mit etwas gedrückter Stimmung; die Bläser aber sind die revolutionären Windmacher. Sie nennen die Normal-Stimmung „Policei-Stimmung", ein jeder von ihnen verwirft das ihm dargebotene neue, mit schwerem Gelde auf Staats-Unkosten angeschaffte Instrument und verlangt eines von demjenigen Meister, der seit Jahren für seinen Schnabel die geeignetsten Schnäbel, Rohre oder Mundstücke gemacht hat. Indessen verständigt man sich doch nach und nach, und die Reinheit des Gesammtklanges wird besser. Tritt aber zugleich auch auf der Scene ein Musikcorps auf, dann ist an vollkommene Uebereinstimmung nicht zu denken; und kommt dann noch, wie in den „Hugenotten" und dem „Trovatore", die um einen halben Ton zu hohe Glocke hinter der Scene dazu, so ist es geradezu zum Davonlaufen.

Uebrigens ist das nicht der einzige Uebelstand bei der jetzigen grossen Oper, welche die Muster-Akademie für Frankreich oder, wie die Pariser meinen, für alle Opern-

*) Das mag auf viele politische Zeitungen passen, nicht aber auf die bedeutendern und am meisten verbreiteten. In der Kölnischen Zeitung unterzeichne ich jede Kunstkritik mit vollem Namen oder wenigstens den Anfangs-Buchstaben desselben. Eben so that es L. Rellstab in der Vossischen Zeitung, und thun es in Paris H. Berlioz, J. Janin, in Wien Ed. Hanslik u. s. w. Prof. L. Bischoff.

[*]

Theater der Welt sein soll. Die Leistungen des Chors sind unter aller Würde; der Gesang ist meistens so scharf und rauh, ohne alle Spur eines Verständnisses der dramatischen Situation und eben so ohne alle musicalischen Nuancen, dass jedes Provincial-Theater in Deutschland solche Rohheit nicht ertragen würde. Die Kritik rügt das wohl ein und das andere Mal: aber dem Bühnen-Schlendrian gegenüber ist die Kritik Danaïden-Arbeit. [Und wo wäre sie das heutzutage nicht?] Auf diese Weise geht die grosse Oper Gluck's und Spontini's dem Zustande der italiänischen Concert-Oper entgegen, in der man nur die Kunst der Sänger bewundert. Wenn Wagner's „Tannhäuser" hier Erfolg hat, so geschieht es zum grossen Theil auch dadurch, dass ihm durch solche und ähnliche Dinge in die Hand gearbeitet wird.

Wie es mit der Kirchenmusik in Paris aussieht, wie entsetzlich schwer es ist, eine würdige Aufführung in einer der hiesigen Kirchen zu Stande zu bringen, weil dazu Chor und Orchester immer erst *ad hoc* zusammen zu stoppeln sind, das ist leider bekannt genug und ist auch im letztvergangenen Jahre nicht besser geworden. Ohne Wohlthätigkeits-Hebel anzusetzen, die dann auch noch von hohen Beschützerinnen in die Hand genommen werden müssen, kommt nichts zu Stande. Die herkömmliche Zeit dazu ist die Woche, in welche gegen Ende November der Tag der heiligen Cäcilia fällt.

Dieses Mal hatten die tüchtigen Musiker und Dirigenten Dietsch und Vauthrot am Vortage der Heiligen eine Aufführung der grossen Krönungs-Messe von Cherubini in der Madelaine-Kirche veranstaltet, zum Besten der *Association philanthropique* der Künstler der kaiserlichen *Académie de musique*. Die Zahl der Mitwirkenden mochte an 300 Personen betragen, und die Ausführung des prachtvollen und grossartigen Werkes war einer gespannteren und andächtigeren Theilnahme werth, als das Kommen und Gehen und die Betriebsamkeit der schönen Geldsammlerinnen möglich machte.

Am anderen Tage aber konnte man in der Kirche St. Eustache einem Ohrenschmaus absonderlichster Art beiwohnen, indem Herr Bonetti, Orchester-Dirigent der italiänischen Oper, eine Messe von seiner Composition zum Besten gab, oder vielmehr zum Schlechtesten, jedoch der grossen *Association des Artistes musiciens* wirklich zum Besten. So etwas ist denn doch wohl noch nie in einer Kirche gehört worden! Es war eine vollständige Oper in der Gehaltlosigkeit der flachsten italiänischen Gattung, mit allem Trivialen und Schlotterigen der Form, allem Flitterland virtuoser Sangkünstelei. Dass von polyphoner Arbeit eine Spur darin vorhanden sein würde, hatte wohl Niemand erwartet; aber die ewigen Reihen von so genannten Rosalien oder Schusterflecken, welche stets zu nichts Anderem als zu den gemeinen, hier noch aufs widrigste ausgesponnenen Schlüssen führten, die Unisono's aller vier Stimmen, der Lärm im *Gloria*, das *Domine Deus* — heilige Worte zu einem Satze, der dem Marsch aus dem Propheten aufs Haar gleicht —, die Menge von Soli, deren einige nur in der *Opera buffa* zu ertragen wären, alle aber auch nicht den entferntesten Anklang an irgend eine Würde des Stils hatten; alles das war denn doch auch selbst dem pariser Publicum zu stark, obwohl dieses im Ganzen keine Idee von wirklicher Kirchenmusik hat. Während die Damen Penco und Alboni in einem Duett mit Harfenbegleitung der ordinärsten Art in Coloraturen und Rouladen (buchstäblich zu verstehen!) wetteiferten, hörte man überall sagen: „Nein, so etwas ist doch in der Kirche noch nie da gewesen!"

Einen besseren Weg hat Charles Maury eingeschlagen, der, wie ich höre, schon vier Messen geschrieben hat. Mir war der Name des Componisten neu, als ich die Ankündigung einer neuen Messe von ihm, die zu Weihnachten in St. Eustache aufgeführt wurde, las. Die Composition hat freilich auch keine Einheit des Stils, eine Fuge im *Gloria* und frei geführte Melodieen treten neben einander, doch sind die letzteren meistens der Ausdruck einer empfindungsvollen Stimmung und wenigstens fern von Frivolitäten; in dem ganzen Werke zeigt sich ein gewisser Tact, der den Componisten vor Ueberschreitungen bewahrt.

Die eigentliche Concertzeit beginnt hier stets erst nach Neujahr. In meine Musterung gehört also nur noch ein Componisten-Concert, welches Wekherlin im December veranstaltete. Er führte darin mehrere kleinere Compositionen von sich für Gesang auf und eine grosse *Ode-Symphonie* für Soli, Chor, Declamation und Orchester. Den Text hat er aus einem Bändchen Gedichte von Autran, „*Les Poëmes de la mer*" betitelt, zusammengestellt. Wir haben darin einen „Gesang der Wellen" (!), eine „*Rêverie* am Strande", eine „Meeresstille" und „glückliche Fahrt", die Arie eines Tritonen (*à la* Piff! Paff! des Marcel), das Lied eines Schiffsjungen (Tenor mit Begleitung von Brummstimmen — *da capo* verlangt), einen Sturm u. s. w. u. s. w. Im Ganzen ist weniger Lärm und Malerei darin, als man hiernach glauben sollte; offenbar strebt Wekherlin, wenn auch in seinen Texten oder Prätexten für die Musik etwas abenteuerlich, nach einer gewissen Einfachheit und Durchsichtigkeit, die im Gegensatze der Zeit immerhin lobenswerth ist.

Wie es mit Wagner's Bestrebungen hier geht, davon lässt sich eigentlich nichts sagen, wenn man nicht, wie seine Freunde, die Feder in Hoffnungsfarbe oder blauen Dunst taucht. Seine Concerte sind natürlich längst verges-

sen, und wann eher der Tannhäuser zur Aufführung kommen wird, wissen nur die Eingeweihten, oder auch diese vielleicht noch nicht. Indessen brachte die *Revue contemporaine* schon vor einiger Zeit einen Aufsatz, in welchem recht vernünftige Gedanken über einige politisch social-musicalische Ansichten Wagner's zu lesen waren. Der Verfasser knüpft an Riehl's „musicalische Charakterköpfe" an, den er aber jedenfalls in mancher Beziehung missversteht, und dann nach französischer Weise Alles in Einen Topf schmeisst und aus diesem eine Schilderung der musicalischen Kritik in Deutschland aufs Papier wirft.

„Also die Tonkunst" — heisst es da unter Anderem — „bekommt eine höhere Aufgabe: sie wird Priesterthum, Lehre, Philosophie, und das alles in Bezug auf die Erziehung der menschlichen Gesellschaft, auf staatliche und religiöse Ordnung. Daher denn auch ihre grosse Verantwortlichkeit und ihre Verbrechen, die bis zu Hochverrath gehen können.

„Der Musiker darf nicht mehr seine selbstständige Stellung für sich haben, er darf sich nicht seinen eigenen Himmel bauen; er muss ein Public-Charakter sein, ein Banner haben, dem er folgt, eine Partei, zu der er geschworen; seine Musik muss Grundsätze, politische Ideen, Offenbarungen an die Menschheit ausdrücken.

„Harmonielehre, Contrapunkt, sonst die Grundlagen der musicalischen Bildung, sind Nebensachen geworden; sie können nichts nützen zur Lösung der höheren Aufgaben, welche die Musik sich stellen muss. Den Musiker unserer Zeit muss sein Studium zu der Universalbildung des Philosophen, des Staatsmannes erheben.

„Die Poesie ist auf ihrem bisherigen Standpunkte nur Hemmniss für die Entwicklung des Geistes, sie gehört in die Zeiten der naïven Leichtgläubigkeit und des gemüthlichen Träumens. Die Poesie ist das Prokrustesbett der Gedanken, sie entstellt und verkehrt die Begriffe. Es soll anders mit ihr werden: sie soll der Welt die logischen Gesetze des Denkens erklären, sie muss Abstraction, Combination von Begriffen, mit Einem Worte Philosophie werden*).

„Eben so die Musik. Hören wir nicht schon alle Augenblicke verzückte Dilettanten, Aesthetiker und Musiker selber, die uns erzählen, welche Geheimnisse der Welt die Musik ihnen entschleiert, welche Offenbarungen ihnen durch sie geworden? Elende Kritik, die du nach der Wissenschaft der Kunst, nach den Grundsätzen der Meister, nach Geschmack und Gefühl urtheilest, was willst du? was kannst du beweisen, während wir in Bildern, Metaphern, Wortschwall und phantastischer Entrückung klar darlegen, dass die Musik weltbewegende Principien über die Menschheit daherwälzt?" —

So ungefähr lauten einzelne Aphorismen des Mannes, der, wie es scheint, seine Leute recht gut kennt. B. P.

*) Vergl. Wagner's „Brief an einen Freund", S. 28, wo das Obige wörtlich zu lesen ist. (Vgl. Nr. 1, S. 2 dieses Bl.)

Aus Wiesbaden.

Ihre Leser mit einer Revue des letzten Sommers hinsichtlich unserer Oper und der endlosen Virtuosen-Concerte belästigen, hiesse denselben zu viel Geduld zumuthen. Unter den vielen Nieten der Opern-Lotterie ist gar selten ein ansehnlicher „Gewinn" für Frau Musica zu finden. Die Zwerge Jean Piccolo, Jean Petit, Kiss Joszi waren auch hier, gaben ihre „Skizzen aus dem Leben der Zwerge", ihre „gesunden Jungen" u. s. w., allein ich habe mich von ihren zwerghaften Leistungen, die man als „echt künstlerisch" pries, nicht angezogen gefühlt, da ich aus Erfahrung wusste und gewiss war, auch nach dem Verschwinden dieser Zwerge noch Zwerge auf der Bühne zu sehen. Die Wallfahrt nach Ploërmel hat im Sommer oft herhalten müssen; auf Befehl kam sie auch noch während des Winters, das Publicum schien jedoch längst genug daran zu haben. Auch „Rienzi" von Wagner schreckt die Leute geradezu ab, denn Viele bekannten, dass sie nach Anhörung dieses unmusicalischen Lärms 3—4 Tage förmlich krank gewesen seien.

Als kleine artige „Gewinne" der Opern-Lotterie lassen sich dagegen Dittersdorf's „Doctor und Apotheker", Isouard's Zauber-Oper „Aschenbrödel", Lortzing's „Undine" nennen, welche die Regie uns diesen Winter wieder vorgeführt hat. Halévy's „Jüdin" und Marschner's „Templer und Jüdin", zwei sehr schöne Tonwerke, hörten wir auch, dagegen auffallend selten eine Mozart'sche Oper. „Tannhäuser" und „Lohengrin" sind, wie seit Jahren, hier stabil. Herrn Capellmeister Hagen sind selbe theilweise „traditionel" überkommen. Ob nach Decennien ein Nachfolger Hagen's diese Tradition noch achten wird, oder es vorziehen sollte, einen eigenen Weg einzuschlagen? — Der jetzt hierorts vorherrschende Wind dürfte bald auch „Tristan und Isolde" zu einer Reise in die Cur nach Wiesbaden veranlassen, wo ihnen, wenn auch kein Heimatsrecht, jedenfalls ein temporärer Aufenthalt gesichert ist.

Die zweite, dritte, vierte und fünfte Soiree für Kammermusik brachte uns folgende Trio's und Quartette: Haydn (Quartett in *C*), Mozart (Quartett in *D-moll*), Beethoven (Trio, Op. 97, *B-dur*), Mozart (Quartett in *C-dur*), Beethoven (Quartett, Op. 59, *E-moll*), Haydn (Quartett in *B-dur*), Beethoven (Trio, Op. 1, *Es-dur*), Schubert (Quartett in *D-moll*), Mozart (Quartett in *G-dur*), Mendels-

sohn (Quartett, Op. 12, *Es-dur*), Beethoven (Quartett, Op. 18, *D-dur*). Der Clavierpart in den beiden Trio's wurde von Herrn C. Pallat, dessen Eifer und ernstlicher Fortschritt nicht zu verkennen ist, ausgeführt. In der dritten Soiree sang Herr C. Schneider, Mitglied unserer Oper, drei schottische Lieder von Beethoven, von Violine, Violoncell und Clavier begleitet, mit jenem Ausdrucke und geläuterten Geschmacke, wie man es von einem so durchgebildeten Concertsänger zu hören gewohnt ist. Die Quartett-Soireen wachsen zusehends mit jedem Winter an Zuhörerschaft, sie wachsen auch an Gediegenheit, Einheit, Glätte und Abrundung des Spiels. Muthmaasslich werden die Herren Unternehmer nächsten Winter in der angenehmen Lage sein, sich ein grösseres Local wählen zu müssen. Das bisherige ist der Balletsaal unseres Theatergebäudes. „Extreme berühren sich!" kann man auch hier sagen.

Sie hatten in Köln eine „Weber-Feier", wir hatten am 30. November eine „Schubert-Feier" (sie sollte schon am 19. November, Schubert's Geburtstage, Statt finden), vom herzoglichen Hof-Concertmeister Barth veranstaltet. Ein vierblätteriges Kleeblatt hervorragender Künstler wirkte darin mit: der Pianist Dr. Pruckner (Professor an der Musikschule zu Stuttgart), Concertmeister Straus von Frankfurt, der Cellist Brinkmann von eben daher und Fräulein Emilie Genast, Concertsängerin aus Köln. Herr Pruckner spielte mit Herrn Straus das Rondo Op. 70 für Pianoforte und Violine von F. Schubert, *Valse-Caprice* nach Schubert von Liszt, das Trio in *Es*, Op. 100, von Schubert und Liszt's Uebertragung des Erlkönigs—Alles mit eminenter Bravour. Vortreffliche Ausführung wurde dem Trio durch die Herren Pruckner, Straus und Brinkmann zu Theil. Fräulein Genast sang „Die junge Nonne" und „Gretchen am Spinnrad", „Eifersucht und Stolz" und „Mein" mit schönem Ausdrucke. Zum Besten einer hartbedrängten Künstlerfamilie (Capellmeister und Geiger Bärwolf, Schüler Spohr's) veranstaltete Herr Hagen ein Concert, in welchem das Theater-Orchester Haydn's *G-dur*-Sinfonie sehr fein nuancirt zu Gehör brachte. Fräulein Tipka sang eine Arie aus „Die Entführung aus dem Serail", Fräulein Stork (vom Theater zu Braunschweig) die grosse Scene und Arie aus „Oberon" und mit Herrn Schneider ein Duett aus „Jessonda", aus eben welcher Oper Herr Schneider noch eine Tenor-Arie vortrug. Die Ouverture „Meeresstille und glückliche Fahrt" beschloss das Concert, welches zahlreich besucht war. — Auch der Violinist Aug. Wilhelmyi veranstaltete ein Concert zu ähnlichem Zwecke.

Das zweite Concert des Cäcilien-Vereins brachte Mozart's Sinfonie in *C-dur* (mit der Fuge), zwei Chöre: a. *Kyrie eleison* von Palestrina, b. *Ave verum* von Mozart, Beethoven's Violin-Concert (*D-dur*) mit Orchester, von Herrn Concertmeister Baldenecker dahier trefflich ausgeführt, und eine Cantate nach Worten der heiligen Schrift für Soli, Chor und Orchester von Karl Schmidtgen dahier, eine Composition, die den Zuhörer mitunter in das Theater versetzt, auch fern ist von Originalität und Tiefe der Empfindung, von Schwung und Erhabenheit, und somit keine Erhebung des Zuhörers hervorrufen kann, aber immer eine verständige, fleissige Arbeit bleibt. Das Werk lehnt sich an unsere Meisterwerke der Form nach an, ohne freilich deren Gehalt zu erreichen. Herr Schmidtgen ist Mitglied unseres Theater-Orchesters; früher war derselbe Capellmeister in Schwerin. **W. W.**

Tages- und Unterhaltungs-Blatt.

Königsberg. Die Herren Japha, Brunner, Pabst und Hünerfürst haben einen Cyklus von drei Quartett-Soireen gegeben, in welchen Quartette von Haydn, Mozart, Beethoven, Cherubini, Schubert, Rubinstein, das Quintett *C-dur* von Mozart und ein Manuscript-Quartett unseres Musik-Directors Pätzold zur Aufführung kamen. Das letztere Werk wurde schon früher einmal in einer Sonntags-Matinee der musicalischen Akademie gespielt, in welcher lauter Compositionen ihres Dirigenten Pätzold aufgeführt wurden, welche in Liedern, Chorstücken, den (eben bei Jul. Schuberth als Op. 5 erschienenen) vortrefflichen vierhändigen Clavierstücken „Nachklänge" und aus jenem Streich-Quartett bestanden; das Werk, welches sehr gefiel, ist von edlem Inhalt, sinnig gedacht, warm empfunden und durchweg gediegen gearbeitet. Seine Ausführung war eine recht gute. — Die musicalische Akademie veranstaltete vor einiger Zeit eine Privat-Soiree, in welcher nur Compositionen von königsberger Componisten zur Aufführung kamen: Otto Nicolai, Psalm; Ad. Jensen, Lieder aus Op. 7 und Clavierstücke; L. Köhler, aus Op. 10, Duette ohne Worte für Clavier, Op. 20, „Abend-Phantasie" für Clavier, Op. 72, Concertlied, Das Orakel (Sopran); L. Ehlert, gemischte Quartette (in Königsberg erschienen und sehr zu empfehlen); E. Sobolewski, aus der Oper „Mohega, die Blume des Waldes". Lohengrin ist seit dem Sommer etwa 9 bis 10 Mal gegeben worden. — Wie man hört, wird die musicalische Akademie für das Jahr 1861 ein grosses Musikfest von zweitägiger Dauer veranstalten, bei welcher Gelegenheit sicherlich Ungewöhnliches von Altem und Bedeutendes von Neuem geboten werden wird, dafür bürgt der classische und zugleich vorurtheilsfreie künstlerische Sinn der Leiter und Mitglieder dieses Instituts.

Holle in Wolfenbüttel bringt, unermüdlich, wie immer, jetzt Franz Schubert's sämmtliche Lieder, und zwar vorerst die einstimmigen vollständig, wie es scheint; denn nach einer Andeutung zu Heft 32 erfolgen die mehrstimmigen später, vielleicht auch Nachträge aus dem Nachlass. Das heute Vorliegende sind vier Theile in 87 Heften, welche 254 Lieder enthalten, Alles zusammen für 9⅓ Thlr., was nach sonst landesüblichen Preisen mindestens das Dreifache kostet. Dies ist der Vorzug, den Niemand dem thätigen Verleger bestreiten und der sich behaupten wird trotz mancher Bedenken, die einerseits der solide Buchhandel erheben möchte, andererseits auch mancher Kunstfreund. Den grossen Buchhändlern ist diese wohlfeile Herstellung, bei der doch Holle nicht arm geworden, eine Mahnung, von den emporgeschraubten Preisen, die weit mehr dem

weissen Umschlags-Papier und typographischen Narrheiten als hungerigen Autoren zu Gute kommen, endlich einmal abzulassen, oder die Strafe zu gewärtigen, welche bereits stellenweise eingetreten, dass nämlich das Classische dem Modischen den Rang abläuft. Darüber brauchten wir uns nun eben nicht zu grämen, wie sehr wir auch zugestehen, dass auch für Lebende zu sorgen ist. Wenn dagegen mancher Kunstfreund bei der wohlfeilen Herstellung über die Ausstattung, sei es die typographische oder die poetische (bei den instrumentalen Clavier-Auszügen), Klage führen will, so bedenke er, was er hat, und vergleiche die Holle'schen Ausgaben mit anderen gleich wohlfeilen, z. B. der Mozart'schen Opern, deren musicalische Behandlung abscheulich und deren Druck oft nicht zu lesen ist. Aber auch mit besseren Rivalen verglichen (wie denn kürzlich in Kassel und Stuttgart ebenfalls wohlfeile Mozart's und Beethoven's erschienen, die sauber und lesbar und hübsch anzusehen sind), braucht sich Holle nicht zu schämen; zudem ist er Allen voran als erster Erfinder dieser Art Ausgaben und gibt ein seltenes Beispiel von Kühnheit und Ausdauer. Noch erwähnen wir einer ebenfalls kürzlich erschienenen neuen Ausgabe von Mozart's Duetten für Clavier und Geige, welche neben den übrigen Vorzügen noch einige seltnere, wenig bekannte Stücke bringt.

Frankfurt a. M. Statistik des abgelaufenen Theaterjahres. Während des am 1. November 1859 begonnenen und am 31. October 1860 abgelaufenen Theaterjahres wurden 350 Vorstellungen gegeben, und zwar 277 im Abonnement und 73 ausser Abonnement. Diese 350 Vorstellungen zerfallen in 146 Opern-Vorstellungen (worunter 18 von der italiänischen Opern-Gesellschaft des Herrn Merelli gegeben) und 204 Schau- und Singspiel-Vorstellungen. Es wurden gegeben: Opern, 47, 146 Mal; Singspiele und Gesangspossen, 28, 62 Mal; Tragödien, 18, 27 Mal; Schauspiele, 34, 57 Mal; Lustspiele, 76, 141 Mal. Musicalische Novitäten wurden sieben gebracht, und zwar: 1 Oper („Dinorah"), 3 Gesangspossen („Einer von unsere Leut" — „Karl und Karl" — „Orpheus in der Unterwelt"), 3 einactige Singspiele oder Vaudevilles („Doctor Peschke" — „Bei Wasser und Brod" — „Das Gasthaus zum Riesen Goliath"). Neu einstudirt wurden in der Oper 7, in Singspiel und Gesangsposse 5 Piecen.

Aus unserem Personal-Verbande ausgeschieden und in denselben eingetreten sind im letztverflossenen Theaterjahre: im Schauspiel die Herren Collin (durch Herrn Heygen entsprechend ersetzt, d. h. Vorgänger wie Nachfolger gleich indifferent!) und Hanisch (nicht ersetzt), die Damen Liebich und Versing-Hauptmann (beide nicht ersetzt); in der Oper die Damen Morska, Rübsamen-Veith, Schirmer (sämmtlich nicht ersetzt), Schröder-Chaloupka (durch Fräulein Carl durchaus ungenügend ersetzt), die Herren Herrmanns und Schmid (Nachfolger: die Herren Schiffbenker und Uttner), das Tänzerpaar Opfermann und die Tänzerin Fräulein de Barby (früher das mit ihrem Abgange eingegangene „Ballet" repräsentirend).

Von renommirten Gästen hörten wir im vergangenen Jahre den Clavier-Virtuosen Dreyschock, die Herren Ewald Grobecker, Tichatscheck, Schnorr, Niemann, Döring, Friedrich Devrient, und die Damen Frassini, Bulyowsky, Frieb-Blumauer und Gossmann, so wie die italiänische Operngesellschaft des Herrn Merelli unter der Leitung des Capellmeisters Orsini.

Die vor einigen Tagen gehaltene General-Versammlung der Theater-Actionäre hat beschlossen, bei unserem Senate um die Erneuerung der Concession und eine jährliche Subvention von 16,000 Fl. aus Staatsmitteln einzukommen, das grossentheils geschwundene Action-Capital aber vorerst nicht zu completiren. Wie wir hören, ist eine neue Action-Gesellschaft im Entstehen, welche einen Fonds von 100,000 Fl. zusammenzuschiessen und die Leitung des Theaters ohne Staats-Subvention übernehmen will. Es stehen, wie es heisst, die ersten hiesigen Banquiers mit an der Spitze dieser neuen Gesellschaft.

In Blättern aus München lesen wir: „Eine recht originelle Erscheinung war uns die Ouverture für Harmoniemusik von Mendelssohn. Nicht Wenige zwar waren über das Erscheinen von vollständiger Militärmusik mit ihrem etwas barbarischen Zubehör in den friedlichen geweihten Räumen des Odeons mehr frappirt, als erfreut. Immerhin aber ist diese Ouverture ein glänzender Beleg dafür, wie bedeutende und schöne Effecte ein Künstler von dem feinen Gefühle und Geschmacke Mendelssohn's selbst bei ungünstigen Mitteln hervorzubringen vermag, und kann manchem unserer neueren und neuesten Autoren als Gegenbild dienen, die, selbst wenn die ganzen reichen Mittel eines vollständigen Orchesters ihnen zur Verfügung stehen, in den rohen Ton einer Biergarten-Blechmusik verfallen. Uns schien das Werk namentlich als Orchesterstück ganz vorzüglich und dem Namen seines Meisters ganz entsprechend."

Wien. Herr Carl Tausig ist im Januar hieher gekommen mit dem entschiedenen Vorsatze, die Wiener zu besserer Würdigung der Compositionen seines Lehrers Franz Liszt zu bekehren. — Als *Prolegomena* erschienen fliegende Notizen, die wie gewöhnlich einem geschichtlichen Ereignisse vorausgeben:

Am 8. Januar (L. A. Zöllner's Bl. f. Theater, Musik u. Kunst). Der Pianist C. Tausig veranstaltet im Musikvereins-Saale vier Orchester-Concerte, deren erstes am 20. Januar Statt findet. Herr C. T. wird ein neues Clavier-Concert von Liszt spielen und die „Ideale" und die „Festklänge" dirigiren. Dass diese Production eine Masse Neugieriger herbeilocken werde, unterliegt kaum einem Zweifel.

Am 13. Januar (Recens.). Liszt ist gross, und Tausig ist sein Prophet. Allah kann nicht selbst kommen, er schickt seinen Mahomed, um den Wienern doch endlich die Segnungen einer langen Reihe „Sinfonischer Dichtungen" angedeihen zu lassen. Herr Tausig wird nämlich im Musikvereins-Saale drei Concerte veranstalten, in welchen nur Orchester- und Clavierwerke von Liszt zur Aufführung kommen sollen. So entschieden wir uns gegen derlei Aufführungen von Seiten unserer stehenden Musik-Gesellschaften aussprechen mussten, so erwünscht ist es uns, dass sich der geniale Clavier-Virtuose Liszt herbeilässt, die sehr bedeutenden Kosten solcher Concerte selbst zu tragen, um die Wiener dadurch in die Lage zu setzen, seine Musik zu hören, zu prüfen und über dieselbe ein unbefangenes Urtheil zu fällen.

Am 20. Januar (Recensionen). Von Herrn Tausig erhielten wir folgendes Schreiben:

„In der letzten Nummer Ihres Blattes befindet sich in einer Notiz über mein Orchester-Concert der Passus: es sei Ihnen sehr erwünscht, dass sich der geniale Clavierspieler Liszt herbeilasse, die sehr bedeutenden Kosten solcher Concerte selbst zu tragen. — Dieser Passus zwingt mich durch seine vollständige Unwahrheit zu einer Berichtigung. Abgesehen davon, dass Herr Dr. Franz Liszt sich durchaus nicht in irgend einer directen oder auch indirecten ausserkünstlerischen Beziehung zu den Concert-Unternehmungen seiner, wenn auch ihm nahe stehenden, Anhänger befindet, muss ich hiermit noch ausdrücklich betonen, dass ich es für einen wesentlichen Punkt meiner Künstler-Ehre halte, die Aufführung der Werke des Meisters, den ich ganz besonders bewundere und verehre, durch meine Geldmittel zu ermöglichen. — Indem ich Sie bitte, diese berichtigenden Zeilen in der nächsten Nummer Ihres Blattes zum Abdruck zu bringen, habe ich die Ehre, zu zeichnen

„C. Tausig."

Begreiflicher Weise konnten wir nicht annehmen, dass irgend ein Anderer als der Zukunfts-Grossmeister selbst die materiellen Opfer

der bewussten Unternehmung tragen könne und wolle. Wir nehmen indessen die obige Berichtigung mit um so grösserem Vergnügen auf, als durch den opfermuthigen Einsatz des Zukunfts-Knappen der polyphone Kreuzzug einen noch heroischeren Charakter erhält.

Am 27. Januar (Breslauer Zeitung, Referat aus Wien). In Liszt's Musik zeigt sich die Bemühung, sich der Zukunftsmusik anzuschliessen; Liszt wurzelt jedoch mit seiner aristokratischen Natur zu sehr in der Vergangenheit, er schliesst sich fast unmittelbar an Beethoven an, und alles, was dazwischen liegt, deutsche, italiänische und französische Musik, scheint seine Compositionen nicht zu berühren. Er „kam nicht mehr in die schmelzende Strömung der Neuzeit". „Sein Schüler Tausig zeigt dasselbe ernste, gewaltige, technisch strenge Spiel seines Meisters, welches die Salon-Erscheinungen der Gegenwart, wie Bülow und Clara Schumann (!!), weit hinter sich lässt."

Wien. Das Concert, welches der junge Violinist Herr S. Bachrich im Januar gab, bewies uns das eifrige Streben desselben, sich zu wahrer Künstlerschaft zu erheben. Sein Spiel zeichnet sich durch auffallende Reinheit der Intonation, durch einen guten Strich, eine gewisse Keckheit und wohldurchdachten Vortrag aus. In Passagen hat er noch zu wenig Ton, und man vermisst inneres Gefühl. Die Wahl einer S. Bach'schen Sonate mit Clavier (*E-dur*) ist als eine künstlerische sehr zu loben, obwohl es fraglich bleibt, ob solche Stücke in gewöhnlichen Concerten von Virtuosen am Platze sind.

Ein neues Violin-Concert von Rubinstein war als Novität interessant und ein abermaliger Beleg für das schöne Talent dieses Componisten, der sich's nur zu leicht macht und selten die künstlerische Feile anlegt. Das Concert scheint so geblieben zu sein, wie das erste flüchtige Concept es werden liess; es musste aber noch Manches daran geschoben, ehe es für die Oeffentlichkeit reif genannt werden könnte. Offenbar ist das Finale viel zu kurz und entbehrt eines selbstständig ausgeführten Inhalts.

** **Wien**, 1. Februar. Im Verfolge meines kürzlich Ihnen eingesandten Circulars zeige ich hiermit weiter an, dass dem Raveaux'schen Antrage zur Honorarzahlung an Componisten für Männergesangstücke (vgl. Nr. 3, S. 23) inzwischen beigetreten sind: 1) Liedertafel in Pressburg in Ungarn; 2) Liedertafel in Salzburg; 3) Liedertafel (Frohsinn) in Linz; 4) Liedertafel in Budweis in Böhmen; 5) Sängerbund in Mürzthal in Steyermark; 6) Sängerbund in Linz; 7) Männergesang-Verein in Stockerau; 8) Männergesang-Verein in Ischl; 9) Männergesang-Verein in Asch in Böhmen; 10) Liederkranz in Frankfort am Main; 11) Liederkranz in Schwaz in Tyrol; 12) Liederkranz in Gablenz in Böhmen; 13) Liederkranz in Steyr; 14) Zion-Verein in Wien. — Um den Vorschlag zur Zahlung eines Honorars an die Componisten möglichst schnell zur That zu machen, und um den Gesang-Vereinen die Theilnahme zu erleichtern, wäre es sehr wünschenswerth, dass sich, so wie hier in Wien, auch anderwärts Centralstellen bildeten, und es wären vielleicht Berlin, Köln und Zürich diejenigen Plätze, welche ihrer Lage nach am geeignetsten hierzu erscheinen. Nur durch Bildung solcher Centralstellen ist den vielen Vereinen der Beitritt ermöglicht, und nur so kann den Componisten ein Dienst erwiesen werden, indem sie alsdann ihr Honorar in grösseren Beträgen, welche die Centralstelle ansammelt, erhalten, und nur eine einmalige Empfang-Bestätigung abzugeben brauchen, statt vieler einzelnen.

Im Feuilleton der wiener „Presse" vom 12. Januar wird unter der Aufschrift: „Da Ponte, der Dichter des Don Juan", mitgetheilt, dass die Memoiren dieses Dichters, welche bis zur Uebersiedelung des Verfassers aus London nach New-York (1803) reichen, in italiänischer Handschrift im Frühlinge des Jahres 1859 in New-York unter alten, zum Verkaufe ausgebotenen Büchern aufgefunden worden seien, und dass dieselben jetzt in einer französischen Uebersetzung von Herrn Chavanne vorliegen. Zufälliger Weise sind aber die „*Memorie di Lorenzo da Ponte da Ceneda scritte da esso*" bereits vor mehr als vierzig Jahren zu New-York in zwei Bändchen erschienen, und die „*Seconda edizione, corretta, ampliata ed accresciuta d'un intero volume, e di alcune note*" wurde ebenda 1829—30 von der Buchhandlung John H. Turney in drei Bändchen herausgegeben. Die leipziger Allgemeine Musicalische Zeitung hat darüber (Jahrgang 1812, Nr. 40) umständlichen Bericht erstattet, und im Jahre 1847 erschien in Stuttgart eine (mittelmässige) Uebersetzung dieser zweiten Auflage. Herr Chavanne hat daher Niemandem einen besonderen Dienst geleistet, wenn er das in America zufällig wieder vorgekommene Manuscript des ersten Bändchens ins Französische übersetzte, und dieses Bruchstück nun der Welt als einen neuen merkwürdigen Fund aufdrängen will, — wodurch er vielmehr nur einen neuen Beleg der Unwissenheit französischer Literaten geliefert hat. Nebenher sei noch bemerkt, dass Da Ponte am 17. August 1838, folglich (da er am 10. März 1749 geboren wurde) im 90. und nicht, wie im Feuilleton der „Presse" angegeben wird, im 97. Lebensjahre, verstorben ist.

L. v. S. (W. Recens.)

Man schreibt aus Petersburg: „Seit Kurzem verbreitet sich bei uns das Gerücht, Rubinstein wolle seine Stellung hierselbst aufgeben und vorläufig nach Deutschland übersiedeln. Als Grund gibt man an, Rubinstein wünsche einen weiteren Wirkungskreis, er wolle seine grösseren Werke hören, sie selbst zur Aufführung bringen, wozu er hier keine Aussicht habe. Sollte sich dieses Gerücht als Wahrheit herausstellen, so würde dadurch der russischen Musik-Gesellschaft eine sehr fatale Verlegenheit bereitet werden. Schliesslich noch müssen wir berichten, dass sich unter der kaiserlichen Familie ein reger musicalischer Sinn zeigt; namentlich bei dem Grossfürsten Konstantin (guter Violoncellist), der Grossfürstin Olga von Würtemberg, der Grossfürstin Helene finden wöchentlich classische Musik-Soireen Statt, welche beziehungsweise von Rubinstein oder Schubert geleitet werden."

Die Niederrheinische Musik-Zeitung erscheint jeden Samstag in einem ganzen Bogen mit zwanglosen Beilagen. — Der Abonnementspreis beträgt für das Halbjahr 2 Thlr., bei den K. preuss. Post-Anstalten 2 Thlr. 5 Sgr. Eine einzelne Nummer 4 Sgr.

Briefe und Zusendungen aller Art werden unter der Adresse der M. DuMont-Schauberg'schen Buchhandlung in Köln erbeten.

Verantwortlicher Herausgeber: Prof. *L. Bischoff* in Köln.
Verleger: *M. DuMont-Schauberg*'sche Buchhandlung in Köln.
Drucker: *M. DuMont-Schauberg* in Köln, Breitstrasse 76 u. 78.

Niederrheinische Musik-Zeitung

für Kunstfreunde und Künstler.

Herausgegeben von Professor *L. Bischoff.* — Verlag der *M. DuMont-Schauberg*'schen Buchhandlung.

Nr. 8. **KÖLN, 23. Februar 1861.** **IX. Jahrgang.**

Virtuosen-Productionen in den frankfurter Museums-Concerten.

V.

Johann Joseph Bott,
herzoglich meiningen'scher Hof-Capellmeister.

Wie selten dem Wanderer auf dem Gebiete des Virtuosenthums heutzutage das Vergnügen zu Theil wird, einer schönen Partie ansichtig zu werden, die ob ihrer ausnehmenden Vorzüge ein fast jugendliches Gefühl der Begeisterung in ihm zu erwecken vermag, hat wohl jeder der älteren Lustwandler zur Genüge erfahren müssen; ist ihm aber durch Fügung des Schicksals solche Ueberraschung wirklich geworden, so sei es ihm vergönnt, sich zunächst selbst zu beglückwünschen.

In dem durch Kunst, Wissenschaft und theilweise hohe gesellschaftliche Stellung ausgezeichneten Kreise von Männern, die einstens den grossen Propheten zu Wien umgaben, einem Kreise, dem bekanntlich der Verfasser als jüngstes Mitglied lange Jahre anzugehören das Glück hatte, ward öfters das Thema variirt und als wichtiger Fragepunkt discutirt: welches wohl als haltbarer Grund anzunehmen sei, dass bei Virtuosen-Erscheinungen hinsichtlich der wesentlichsten und entscheidendsten Merkmale, als: Pietät vor der Kunst, kunstwissenschaftliche Bildung, Tiefe des Gefühls, richtiges Maass an Begeisterung, Studium der Psyche des Tones, endlich geläuterter Geschmack, in der Regel den Geigern der Vorzug eingeräumt werden müsse. In der Natur der Instrumente, Geige und Clavier, wollte man den Grund nicht finden, in einer höheren Begabung der Individuen eben so wenig, ja, in Betracht der Natur des Claviers, das als volles Ersatzmittel statt des Orchesters der künstlerischen Ausbildung ungemein förderlicher wird, als das Tonwerkzeug mit vier Saiten bespannt, sollte das Uebergewicht vielmehr auf Seite der Clavierspieler liegen, weil sie leichter und schneller an ein gewisses Ziel gelangen, wo sie den Lohn für ihre Mühen einärnten können. Allein gerade in diesem Umstande wollte man den Grund der Gründe, das Darum erkannt haben. Zur Erklärung diene, dass schon in jener Epoche das Clavier ein weit grösseres, aber sinnlich erregbareres Publicum gehabt, als die Königin unter den Instrumenten, die Violine, sich rühmen konnte; ferner, dass die Pianisten schon in jenen Jahren das Instrument oft zu unedlen, also unkünstlerischen, Reizmitteln zu gebrauchen bestrebt waren, womit sie die Menge angezogen, die ihrerseits wieder durch oft unverdiente Huldigungen auf die Gesinnung dieser Künstler nachtheilig zurückgewirkt hat. Indess vermochte selbst dieses Uebermaass die Mehrzahl dieser Classe von ernsten Studien nicht abzuhalten, um den Anforderungen der Epoche mit selbstgeschaffenen Werken ernster Gattungen würdig entsprechen zu können. Hierin standen sie der Mehrzahl der Geigenkünstler ebenbürtig zur Seite. — Wie ganz anders verhält es sich in diesem Punkte der Production mit beiden Classen in unseren Tagen!

Diese Discussionen in Beethoven's Behausung, woran der Meister bisweilen alle Schärfe seines Urtheils laut werden liess, haben mir im reiferen Alter und bei vermehrter eigener Erfahrung stets als Leitfaden gedient, sie haben meinem beobachtenden Blicke nicht bloss eine sichere Richtung gegeben, auch der Verstand hat eine feste Methode bei angestellten Prüfungen erhalten, zumal ich beide genannte Instrumente ziemlich fertig selbst gespielt habe. Ueberhaupt knüpfen sich an jene Discussionen manche interessante Erinnerungen, sich anlehnend an damalige Künstlergrössen, zu deren Aufzeichnung jedoch hier nicht der Ort ist. Aber auf ein charakteristisches Merkmal jener Tage mag hingezeigt werden, nämlich auf die überwiegende Anzahl an guten Vorbildern*) im Violinspiel ge-

*) Dass nicht alle grossen Künstler gute Vorbilder abgeben, diese Wahrheit ist von dem musicalischen Volke gar nicht gekannt.

gen solche im Clavierspiel, sicherlich aus dem Grunde, weil dort in den Lehrsätzen der Schule, obwohl diese sich in eine französische und eine deutsche getrennt, bezüglich des inneren Wesens der Kunst vollkommene Uebereinstimmung geherrscht, wogegen die Lehrsätze auf der anderen Seite schon weit aus einander gegangen waren. Der „musicalische Theil" in Beethoven's Biographie gibt darüber nähere Aufschlüsse; dort finden sich auch die Beweggründe zu Beethoven's scharfen Urtheilen über die Pianisten seiner Zeit.

Eine Umschau auf dem Gebiete des Virtuosenthums der Gegenwart zeigt uns dasselbe Verhältniss, wie dieses die frühere Epoche gezeigt hat. Wir begegnen einer nicht geringen Anzahl achtungswerther Künstler auf der Violine, die theils schon auf der Höhe vollkommener Meisterschaft stehen, theils noch zu dieser Höhe emporklimmen, denen allen von der verständigen Kritik das Zeugniss redlichen Strebens im Geiste wahrer Kunst ausgestellt wird. Wo allenfalls noch Irrthümer mit unterlaufen, da steht zu erwarten, dass die Betreffenden wohlmeinenden Winken und Rath Gehör geben werden (wenn sie sich nicht darüber erhaben dünken), um alle Hindernisse zukünftiger Mustergültigkeit aus dem Wege zu räumen. Die Namen David, Hellmesberger, Joachim, Kömpel, Königslöw, Laub, Lauterbach, Singer, Straus und jener, dessen Productionen zu diesen Anmerkungen Anlass gegeben, Bott, geben Beweise für die Richtigkeit des Gesagten. Wer es unternehmen will, dieser Anzahl deutscher Violinisten eine gleiche Anzahl deutscher Pianisten von demselben Gehalte gegenüber zu stellen, unerachtet die Gesammtzahl dieser Classe jene um das Vierfache übersteigen dürfte, ist freundlichst hierzu eingeladen, indem der Verfasser, das oben angeführte Schema von Merkmalen, die einen echten Künstler ausmachen, im Auge behaltend, selber nicht den Muth hat.

Nach Anhörung des Herrn Bott im Museum ward der 1. Februar im Kalender roth angestrichen, etwas, wozu seit langer Zeit kein Grund gegeben war. Bekanntlich war Herr Bott einer der Lieblingsschüler von Spohr, an dessen Seite er dann einige Jahre als zweiter Capellmeister am kasseler Hoftheater gewirkt hat. Seine Wahl fiel auf das siebente Concert in *E-moll* von seinem ehemaligen Lehrer; nebst diesem brachte er noch ein vollständiges Concert in *A-dur* von eigener Composition zur Aufführung. Die in beiden Werken bethätigte vollkommene Meisterschaft über das Instrument, die Gediegenheit in allem, was der künstlerische Vortrag nach jeder Seite hin beansprucht, lassen die Kritik die Mühe sparen, sich in einer weitläufigen Auseinandersetzung zu ergehen. In solchem Falle hat sie bloss die Thatsachen zu constatiren. Winke, Ermahnungen, Belehrungen, sowohl directe als indirecte, an den Künstler gerichtet, werden überflüssig. Es darf höchstens gesagt werden, dass das todte Notenzeichen von Herrn Bott in seltener Weise belebt wird, dass sein Colorit prächtig, sein Bogen frei von jeder modernen Manier ist, sohin auch von der Glätte, die den Vortrag so manches Mitstrebenden farb- und kraftlos macht, nichts zu bemerken; ferner, dass seine Tempi und deren Nuancen dem Charakter des Tonstückes haarscharf angemessen sind, demnach von der modernen Flüchtigkeit, die allezeit Charakterlosigkeit zur Folge hat, nicht die leiseste Spur vorhanden ist. Ueber dem Ganzen waltet die göttliche Polyhymnia, wie einstens über dem Spiele seines herrlichen Meisters, dessen treuestes Abbild, wie vielleicht in keinem Anderen aus dessen Schule wieder, in diesem Zögling uns höchlich erfreut hat. Ob Herr Bott im Wiedergeben der Werke anderer Meister derselbe ist, lässt sich, wie begreiflich, nicht sagen, möchte aber kaum zu bezweifeln sein.

Was die Composition des eigenen Concertes betrifft, so darf diese den besten Werken dieser Gattung beigezählt werden. Alle Motive sind eben so schön als edel, und geeignet, zu einem Werke grossen Stils verarbeitet zu werden. Dasselbe gilt von den Passagen, die, mit Ausnahme einer capriciösen im dritten Satze, ungesucht, gleichsam aus dem Organismus natürlich herausgewachsen, als ausgezeichnete Glanzpunkte hervortreten — eine Eigenschaft, die ganz besonders an den Werken der französischen Meister zu rühmen ist. Noch eine andere den französischen Meisterwerken innewohnende Eigenschaft ist mir auch in Bott's Werke aufgefallen, nämlich: Vermeidung alles Zuviel an Modulationen, wovon selbst die Concerte seines grossen Vorbildes nicht immer freizusprechen sind. Wenn alle Compositionen dieses jugendlichen Meisters in Conception und Ausführung dem genannten Werke gleichen, so kann die „Mozart-Stiftung" zu Frankfurt, deren erster Stipendiat Herr Bott gewesen, sich doppelt beglückwünschen, so schöne und seltene Erfolge durch die gegebenen Mittel zu höherer Ausbildung erreicht zu sehen.

Es versteht sich wohl, dass der dem Künstler gespendete Beifall seiner Leistung vollkommen angemessen war,

Am wenigsten sind die eigentlichen Originale gute Vorbilder. Mayseder und Paganini, Field und Chopin waren solche Originale, darum von ihren Schülern höchstens mechanische Aeusserlichkeiten, Handgriffe, oftmals selbst diese nicht, aufgefasst und richtig angewandt worden. Von ihren geistigen Eigenthümlichkeiten vermochten sie selbstverständlich nichts auf ihre Schüler zu übertragen. Schüler und Nachahmer eines Originals zu sein, das die Kunst nach eigenen Gesetzen übt, mögen diese ihre Quelle im Mechanismus oder im Seelischen des Künstlers, oder in Beidem zugleich haben, hat schon manches Talent auf Irrwege geführt, auf denen es zur Entwicklung seiner angeborenen Fähigkeiten nicht gelangen konnte und darum verkümmert ist.

wenn auch nur wenige von den Zuhörern die wesentlichen Unterscheidungs-Merkmale zwischen diesem und anderem an dieser Stelle gehörtem Violinspiel erkannt haben dürften.

A. Schindler.

Aus Wien.

[Tausig's Liszt-Concert.]

Seit längerer Zeit lud ein kolossales rothes Placat zu einem „Orchester-Concerte des Karl Tausig" ein. Das nur aus Liszt'schen Compositionen bestehende Programm verkündete die wohlwollende Absicht eines weimarischen Reise-Apostels, uns gleich *en gros* weise und glücklich zu machen. Herr Tausig ist einer der jüngsten von den blassen, haarumflatterten Jünglingen, welche für die Zukunftsmusik wirken und in Mussestunden auch derlei selbst verfertigen. Als Componist hat sich Herr Tausig durch eine haarsträubende Tondichtung, „Das Geisterschiff", bekannt gemacht, mehr noch durch den niedlichen Einfall, genanntem „Geisterschiff" eine lobhudelnde Anpreisung aus der Feder seines Freundes Dräsecke vordrucken zu lassen. Als Erfinder dieser bisher unbekannten Zierde neuer Verlags-Artikel behauptet Herr Tausig jetzt schon einen Platz in der Kunstgeschichte. In seinem Concerte brachte er jedoch keine eigene Composition; nach dem Programm zu schliessen, reis't er lediglich für das Haus Liszt. Dieses Programm hatte in der That etwas Gewaltsames. Schien es doch, als sollte das wiener Publicum, das vereinzelten Aufführungen Liszt'scher Werke bisher kühl begegnete, durch einen Massen-Angriff besiegt werden. Wir glauben nicht, dass dem Interesse des Componisten damit gedient war. Neben Werken anderer Tondichter wird eine Liszt'sche Symphonie stets ein willigeres Auditorium finden. Als Nachbarin tiefgedachter, formschöner Tonschöpfungen wird sie durch ihren blendenden Glanz unser sinnliches Interesse wecken, durch ihre fessellose Subjectivität reizen und ihren Gegnern wenigstens nicht allzu viel zumuthen.

Einem Lawinensturz Liszt'scher Compositionen, wie ihn Herr Tausig in Bewegung setzte, vermögen aber selbst Freunde des Autors kaum Stand zu halten. Wir sahen ziemlich viel Leute, die sich zuvor durch entzücktes Applaudiren ausgezeichnet, vor der Aufführung der Schluss-Symphonie („Die Ideale") still nach der Thür schleichen. Möge man daher auch uns verzeihen, dass wir nach der vorletzten Nummer nicht mehr die Kraft besassen, noch eine Symphonie mit Aufmerksamkeit zu verfolgen.

Grosse Concerte, lediglich aus Instrumentalwerken eines Componisten zusammengesetzt, haben ihr Bedenkliches, selbst wenn dieser Eine ein Meister ist und durch reichste Erfindung und Vielgestalt in Formen und Stimmungen jede Monotonie abwehrt. Nun vollends eine lange Reihe von Liszt'schen Werken! Da haben wir überall dasselbe peinliche Ringen und Zwingen, dasselbe Anknüpfen und Wiederabreissen, dieselben Missklänge und Unmelodieen, denselben Janitscharenlärm.

Geistreich combinirende und colorirende Impotenz bleibt doch überall der Kern Liszt'scher Compositionen. Hört man deren viele nach einander, so merkt man obendrein, dass auch die Methode dieser Impotenz eine ziemlich stereotype ist.

In unseren Besprechungen der „graner Messe", des „Prometheus", der „Préludes" u. s. w. haben wir uns bemüht, diese Methode eingehend zu analysiren; nach dem, was wir in Tausig's Concert gehört, müssten wir den Leser nur mit Wiederholungen des oft Wiederholten behelligen. Die Lichtpunkte, welche wir bei jenen Anlässen gern hervorhoben, haben wir auch in den von Tausig vorgeführten „Festklängen" und dem „zweiten Clavier-Concerte" nicht vermisst: Liszt's feinen Sinn für Klang-Effecte, das Geistreiche mancher harmonischen und rhythmischen Combination, den ungestümen Drang einer bedeutenden, keinem Vorbilde dienstbaren Subjectivität. Ueberall fehlt jedoch die musicalisch-schöpferische Kraft und die künstlerische Gesetzlichkeit der Ausführung. Eine einzelne Melodie steckt hin und wieder furchtsam ihr hübsches Köpfchen heraus, um sofort in wüstem Gedränge unterzugehen; jeder edlen Regung tritt eine dreiste Fanfare, jeder reinen Harmonie ein schneidender Missklang auf den Nacken. Wer wollte es Liszt verdenken, dass er gegen seine classischen Vorgänger buntere Mannigfaltigkeit, einen schärferen Widerstreit von Gegensätzen versucht? Allein dieser Carneval von Mannigfaltigkeiten kennt keine Einheit, die Hunnenschlacht von Gegensätzen keine Versöhnung. Anstatt erfreut, erschüttert, erhoben zu sein, fühlt sich der Hörer nach Liszt'scher Musik betäubt und verstimmt. Die „Festklänge" haben vor ihren übrigen symphonischen Schwestern den einen Vorzug, dass sie keine Geschichte erzählen. Der Hörer muss nicht immerfort sehen, wie das „Programm" den geängstigten Tondichter von Tact zu Tact verfolgt.

Ein Herr Kulke konnte sich diese Lücke nicht entgehen lassen und weihte das Publicum durch ein im Concertsaale vertheiltes Programm in die poetischen Geheimnisse der „Festklänge" ein. „Ein grosses, allgemeines, volksthümliches Fest", versichert er, „ruft eine bewegte Menge, die Freude auf der Stirn, den Himmel in der Brust, in seine Zauberkreise." Könnten wir an diesem Orte Noten-Beispiele bringen, der Leser würde staunen, wie „die

[*]

Freude auf der Stirn" und „der Himmel in der Brust" sich in Liszt'schen Accorden ausnimmt. Auch hätten wir ohne Herrn Kulke's Wegweiser nicht sowohl an die „olympischen Spiele der Griechen" als an die politischen Lustbarkeiten von Neutra und Eperies denken müssen. Wagner und Liszt erheben ganz ernstlich den Anspruch, dass man Kunstmittel und Ausdrucksweisen, welche anderwärts als trivial verpönt sind, in ihren Compositionen für höchst ideal anzusehen habe. So ergehen sich auch die „Festklänge" (wie fast alle Liszt'schen Orchesterstücke) sehr reichlich in „türkischer Musik". Die grosse Menge hört das immer gern, und so lässt sie sich vielleicht auch einreden, dieselbe Stelle sei bei Donizetti Rohheit des Effectes, bei Liszt Ausdruck sublimster Geistigkeit.

Der „Festmarsch zum Göthe-Jubiläum" erinnert stark an Wagner, den er jedoch durch die Errungenschaft des Schrittwechselns (das Trio geht im Dreiviertel-Tact) überholt. Reizend sind einige Orchester-Effecte, z. B. die Gegenbewegung der abwärts in Terzen gehenden Flöten gegen die aufwärts geführte Melodie. Als musicalische Verherrlichung Göthe's durch einen so feinen und enthusiastischen Göthe-Kenner ist der „Festmarsch" ein neuer Beleg, wie alles Aufgebot von Bildung und Begeisterung kein gutes Tonstück hervorzubringen vermag, wenn die specifisch musicalische Erfindung fehlt.

Gegenüber den Orchester- und Chor-Compositionen von Liszt fühlen wir uns als Berichterstatter über dessen Clavierwerke stets in einer angenehmeren Lage; Liszt's unübertroffene Kenntniss und geistreiche Verwendung des Clavier-Effectes putzt hier die sickernde Erfindung nicht bloss glänzend auf, sie führt dem Componisten, der mit dem Piano so eng verwachsen ist, thatsächlich neue Ideen zu. Leider konnten die von Herrn Tausig vorgetragenen Clavierstücke unsere Erwartungen nicht erfüllen. Auf ein „Concert", das jede auftauchende Schönheit in einem Wirbel empörter Musik-Elemente verschlingt, folgte eine „ungarische Rhapsodie", welche die nationale Charakteristik bis zur vollständigen Cymbalisirung des Claviers treibt. Liszt's „*Valse-Impromptu*" ist reiner Leopold Mayer mit etwas harmonischem Strychnin versetzt. Nun aber vollends das „Scherzo" mit angefügtem „Marsch"! Vereinigt es nicht die schönsten Symptome eines verrückt gewordenen Clavierstils? Diese Tastenschlächterei mit ihren gräulichen Dissonanzen ein „Scherzo"? Eben so scherzhaft würde es uns vorkommen, wenn Jemand unversehens eine Handvoll Erbsen uns an den Kopf würfe und mit nassen Bürsten ins Gesicht führe. Scherzhaft fanden wir dieses „Scherzo" nicht, auch nicht musicalisch, aber komisch im höchsten Grade. Aufrichtig wehrten wir uns gegen diese Stimmung einem Manne wie Liszt gegenüber; aber bei seinem „Scherzo" wurde uns der Ausspruch des geistreichen Ehlert klar, die Zukunftsmusik sei eigentlich „nur unbeschreiblich komisch". Das klang wirklich, „als spiele der Sonnenstich Clavier"!

Als Pianist überraschte Herr Tausig durch ungewöhnliche Kraft und Bravour. Nur ging er in der Energie des Anschlags häufig zu weit und stach oder hieb in die Tasten, dass das Instrument ächzte. In seinem Vortrage stritten sich Geist und Manier. Ein Urtheil über die absolute künstlerische Höhe des Concertgebers können wir aus dem engen Kreise seiner Productionen uns allerdings nicht bilden; als Liszt-Spieler ist er jedenfalls eine glänzende Erscheinung.

Der Erfolg des Concertes war, was den Beifall betrifft, ein sehr günstiger. Das Publicum — allerdings ein anderes, als in den philharmonischen und Gesellschafts-Concerten — benahm sich recht enthusiastisch. Es schien fast, als hätte es zuvor Herrn Brendel's Lobschrift gelesen, welche von der Thesis ausgeht: „Liszt's Werke sind das Ideal unserer Zeit*)".

Fern sei es von uns, mit den gelehrten Verfechtern der Zukunftsmusik über Liszt streiten zu wollen. Das ist für alle Zeit unmöglich, seit deren kritischer Advocat, Herr Brendel, den denkwürdigen Ausspruch gethan: „Es hat sich die Meinung im Publicum gebildet, als ständen überhaupt zwei berechtigte Parteien einander gegenüber. Dem ist jedoch nicht so; im Gegentheil: wir haben allein Recht und die Gegner absolut Unrecht." Seit wir so bestimmt wissen, dass wir nun einmal zeitlich und ewig verdammt sind, hüten wir uns sehr, noch weiteres Aergerniss zu geben. Von Herzen wünschen wir Herrn Tausig, der noch drei bis vier ähnliche Liszt-Batterieen aufzuführen gedenkt, den besten Erfolg seines Unternehmens. Es gehört viel Heroismus und mehr als bloss künstlerisches Vermögen dazu, so kostspielige Missions-Concerte „für eine Idee" zu veranstalten. Wenn das Sprüchwort: „Zeit ist Geld!" Recht hat, so kann man nicht ohne Bewunderung von „Tausig und seiner Zeit" sprechen.

Ed. H.

Aus Darmstadt.

[Gounod's Oper „Faust".]

Wohl selten hat ein neues Opernwerk eine so allgemeine, freudige und tiefe Befriedigung hervorgebracht, wie Gounod's „Faust", der jüngst hier zuerst die deutsche Bühne beschritt und den Kenner und Laie als einen ausgezeichneten Kunstgewinn begrüssen. Ist schon das Text-

*) „Franz Liszt als Symphoniker." Seite 6.

buch, der berühmten Dichtung Göthe's gewandt und treu folgend, an sich für das deutsche Publicum interessant, so ist es noch mehr diese seelenvolle, edle, die Herzen sympathisch berührende und süss bewältigende Musik. In diesem dritten und fünften Acte, welche vorzugsweise auf den feineren Saiten der Seele spielen, liegt ein Zauber von Melodie und Harmonie, der sich wie ein holder Traum auf den Zuhörer herabsenkt und ihn mit stillseligem Genuss erfüllt. Das ist eine Wirkung, wie sie von der musicalischen Bühne herab nur sehr selten erzielt worden ist: ein gänzliches Versunkensein und Schwärmen in der Kunst, das, wenn wir daraus erwachen, eine reine und gehobene Stimmung in uns zurücklässt. Aber auch da, wo es eine complicirte dramatische Aufgabe gilt, z. B. in dem bunten Leben und den Massen der Kirmess, in der tragischen Scene von Valentin's Tod, in den dämonischen Klängen und Reigen der Walpurgisnacht — ist Gounod ein glücklicher Tondichter, scharf charakterisirend und edel in der Ausführung, ein klarer, wohlbemessender Geist, den die Muse mit Genie gesegnet hat, welches überall mächtigen Eindruck machen muss. Dieser war bei uns ein um so entschiedenerer, da die Ausführung des werthvollen Werkes von Pietät, Fleiss und Talent getragen war und überall Eindringen und sorgfältiges Studium zeigte. Sänger und Capelle wetteiferten in schönen Leistungen, und dieses Resultat ist ein neues Ehren-Diplom für den trefflichen musicalischen Leiter Schindelmeisser; ihm verdankt, wie vordem R. Wagner, jetzt Ch. Gounod den ersten Triumph-Einzug. Allbekannt ist es, wie geschmackvoll und stets neu überraschend die Hoftheater-Direction für die Inscenirung und Ausstattung grosser Werke sorgt, und dieser „Faust" ist eine neue, glänzende Probe ihrer rühmlichen Sorgfalt. Die frappant und wie durch einen Zauberschlag wechselnden Scenen des fünften Actes sind wahrhaft magische Bilder, in denen Tanz, Malerei, Costume und Maschinerie reizend zusammenwirken. Wir haben der lobenswerthen künstlerischen Leistungen bereits summarisch gedacht, und nennen die Herren Künzel (Faust), Becker (Valentin), Trapp (Mephisto), Wolters (Siebel) und Frau Maximilien (Marthe) als glückliche und durch Beifall ausgezeichnete Repräsentanten ihrer Partieen. Fräulein Emilie Schmidt als Gretchen will mit dem Maassstabe des Genie's gemessen sein; das war eine Kunstleistung, so hinreissend durch seelenvollen Gesang und innig wahre Darstellung, ein poetisches Aufgehen in dem Charakter, das allgemeinen Enthusiasmus hervorrufen musste. Dieses Gretchen stellt unsere Sängerin in die erste Reihe dramatischer Gesangskünstlerinnen. — Noch ein Schlusswort. Es gibt Bühnen-Neuigkeiten, die sich durch die Mode, durch ein besonderes Aufgebot von Mitteln oder durch pikante Eigenthümlichkeit als interessant empfehlen; Gounod's „Faust" steht höher und edler da; ihn kennen zu lernen und sich an seinen Schönheiten zu wärmen, ist eine Pflicht der Bildung, eine Pflicht der Achtung für das Genie.

Carl Magnus Hafner.

(Nekrolog.)

Man schreibt uns aus Hamburg: Ein schwerer Verlust hat die Kunstwelt Hamburgs durch den plötzlichen, Allen unerwarteten Tod Carl Hafner's betroffen.

Carl Magnus Hafner ward, der Jüngste von sieben Geschwistern, geboren in Korneuburg bei Wien am 23. November 1815, erreichte also noch nicht das 46. Jahr. Auf der Geige Schüler der beiden berühmten Quartettisten Jansa und Mayseder, empfing er Compositions-Unterricht von Ignaz Schubert, dem Bruder des grossen und dem Verstorbenen so überaus lieben Franz.

Was derselbe in den 22 Jahren seiner hiesigen Wirksamkeit sowohl öffentlich als privatim als ausübender Tonkünstler, vornehmlich als Quartettist, dann als Vorspieler in den philharmonischen Concerten und in denen des Cäcilien-Vereins, zur Förderung echter und wahrer Musik geleistet, dass weiss jeder, der sich überhaupt um diese bekümmerte. Was er als warmer und begeisternder Lehrer war, und wie überhaupt sein inneres künstlerisches Dichten und Trachten, das vermögen nur seine zahlreichen Schüler zu beurtheilen und die, denen es vergönnt war, sich im vertraulichen Kreise über seinen Beruf mit ihm auszusprechen. Und ist der hiesigen Kunstwelt eine Wunde geschlagen, ist eine Lücke entstanden, die schwer auszufüllen, so ist sie es gerade nach dieser Richtung hin, nach der Richtung dessen, was Hafner mit Wort und That durch unerschrockenes Vorgehen auf der echten Künstlerbahn für das Höchste und Edelste in seinem Fache erstrebte.

Aber nicht die Kunst allein beklagt den herben Verlust. Es trauert mit ihr die grosse Menge von Freunden, alt und jung, zu denen der Dahingeschiedene sich jeden machte, der ihn näher kennen lernte. Nicht den Lehrer allein beweinen seine Schüler, mehr noch den Freund. Sein grundbiederer Charakter war frei und fern von jedem Arg und Falsch. Den abwesenden Freund vertheidigte er mit demselben rückhaltlosen Muthe, wie er den anwesenden, wo es galt, angriff. Stets rührig und lebendig, übertrug er diese Rührigkeit in Kunst und Leben auf seine ganze Umgebung.

Des Höchsten Wille setzte seiner unermüdlichen Thätigkeit ein schnelles Ziel. Zwei unmündige Waisen weinen ihm nach mit seiner untröstlichen Gattin.

Sei ihm die Erde leicht!

Achtes Gesellschafts-Concert in Köln

im Gürzenich,

unter Leitung des städtischen Capellmeisters Herrn Ferd. Hiller.

Dinstag, 19. Februar 1861.

Programm. Erster Theil. Sinfonie Nr. III. in *D-moll* von Franz Lachner (zum ersten Male). — 2. „Frühlingsbotschaft" von Geibel, für Chor und Orchester componirt von Niels W. Gade. — 3. Concert für Pianoforte und Orchester von Rob. Schumann (vorgetragen von Frau Clara Schumann).

Zweiter Theil. 4. *Laudate Dominum* für Sopran, Solo, Chor und Orchester von W. A. Mozart. — 5. *a.* Notturno von F. Chopin, *b.* Scherzo in *As-dur* von C. M. van Weber für Pianoforte (Frau Schumann). — 6. „Gretchen am Spinnrade" von F. Schubert, instrumentirt von F. Hiller, gesungen von Fräul. Emilie Genast. — 7. Phantasie für Pianoforte, Soli, Chor und Orchester von L. van Beethoven (Piano: Frau Schumann).

Von der Sinfonie von F. Lachner erlangten die beiden letzten Sätze einen mässigen Applaus, — ein Beweis der Achtung, der mehr dem berühmten Namen des Componisten, als dem Werke galt, dessen Bekanntschaft wir an diesem Abende machten. Nur eine reiche Erfindungsgabe, welche die bedeutendsten Motive und Episoden erzeugt, und im Bunde mit derselben ein ungewöhnliches Talent, oder vielmehr geradezu Genie, in der Durchführung jener kann eine Sinfonie, welche ohne Wiederholung der einzelnen Satztheile drei volle Viertelstunden dauert, erträglich machen, d. h. den Zuhörer in Spannung halten. Nun haben wir aber Beides in dieser Arbeit fast durchweg vermisst. Die Motive sind fast alle ziemlich gewöhnlich, und wenn sie auch im ersten Auftreten durch populären Charakter ansprechend und frisch erscheinen, so zeigen sie sich doch auf die Länge durch die Wiederholungen und zwar klare und formgewandte, aber monotone Ausarbeitung oder vielmehr Ausdehnung und Breittretung als Elemente von sehr geringem Gehalt, die nicht die Kraft haben, dem Ganzen Lebensfähigkeit zu verleihen. Dazu kommen Sonderbarkeiten, wie das Trio des Scherzo's, in welchem in offenbarer Nachahmung des figurirten Eintritts der Bässe in Beethoven's *C-moll*-Sinfonie, dieselben Bässe hier ein Gerölle beginnen, aus welchem bei dem kräftigsten Spiel der Ausführenden dennoch wegen des engen Intervallenraumes, in welchem sie sich weder auf- noch absteigend im Kreise tummeln, kein Mensch klug werden kann. Fast nirgends erkennt man in dieser lang gezogenen Sinfonie das reiche Talent des trefflichen Lieder-Componisten und den genialen Schwung des Tonsetzers der Preis-Sinfonie und der grossartigen Finales der Oper Catharina Cornaro.

Gade's „Frühlingsbotschaft" war willkommen und erfrischend. Es ist dieser kleine Chor ein reizendes Idyll, dem wir es nicht zum Vorwurf machen wollen, dass eine Violin-Figur, die eine täuschende Aehnlichkeit mit einer von Spohr im ersten Satze der Weihe der Töne hat, fortwährend hineinspielt.

Frau Clara Schumann spielte alles, was sie an diesem Abende vortrug, vortrefflich und mit feinem, reizend schönem Colorit. Den Vortrag des Concertes übereilte sie nirgend, was uns sehr freute, da erst neuerlich wieder von Dresden und Wien sich Stimmen über ihre übertriebenen Tempi vernehmen liessen. Nur ein einziges Mal liess sie sich hinreissen: das war in dem Schlusse der Introduction zur Phantasie von Beethoven, wo die Kraft und Bedeutung der wie von einem Felsen herabstürzenden Passagen der linken Hand durch Ueberschnelle verloren ging. Dagegen war das Prestissimo in dem Scherzo aus Weber's *As-dur* Sonate an seiner Stelle und wurde mit Kühnheit und Sicherheit glänzend durchgeführt.

Das *Laudate* von Mozart fiel aus; ein Extrablättchen enthielt die lakonisch-telegraphische Depesche: „Statt des *Laudate* wird Fräulein E. Genast „Die junge Nonne" von F. Schubert vortragen." Und so geschah es. „Das Warum? — wird offenbar" u. s. w. S. Müllner's Schuld oder Werner's 24. Februar. Die Stimme der vortrefflichen Liedersängerin trug heute noch weniger weit, als sonst. Der Saal ist für solche Mittel viel zu gross. Besser gelang ihr das „Gretchen am Spinnrad" von Schubert mit der schönen, romantisch duftigen Orchester-Begleitung von Hiller, das der Künstlerin denn auch reichlichen Applaus von Seiten der Freunde ihrer eigenthümlichen Vortragsweise einbrachte.

Tages- und Unterhaltungs-Blatt.

Köln. Die letzte Sitzung der musicalischen Gesellschaft am 16. d. Mts. war sehr interessant durch die Solo-Vorträge zweier fremden Künstler, des Herrn Seelmann (Violinisten), Mitgliedes der königlichen Hofcapelle in Dresden, und des Herrn Seiss, Pianisten aus Leipzig. Herr Seelmann spielte das schöne Concert Nr. 7 von Spohr und eine Solo-Sonate von J. S. Bach; sein grösster Vorzug dürfte die Reinheit des Spiels neben sehr gewandter technischer Beherrschung der Schwierigkeiten sein, während sein Ton namentlich auf den beiden höheren Saiten noch zu wünschen übrig lässt, wovon jedoch das Instrument einen Theil der Schuld zu tragen schien. Der Ausdruck war besonders im Adagio lobenswerth, wogegen wir bei den Figuren des letzten Satzes etwas mehr Schärfe der Accentuation und mehr Keckheit im Hinwerfen derselben gewünscht hätten.

Herr Seiss, jüngerer Bruder des wackeren Violinisten in Barmen, spielte von C. M. von Weber — nun, was? das unvermeidliche Concertstück in *F-moll*? — nein! sondern das Concert in *Es-dur*, was uns und allen Musikfreunden einmal wieder zu hören, und noch dazu von einem Virtuosen unserer Zeit von 21 Jahren, eine grosse Freude machte. Gleich nach dem ersten Solo brach der ganze Saal in einen rauschenden Applaus, der sich nach jedem Satze noch bedeutend steigerte, aus. Und mit vollem Recht. Herr Seiss bewältigte nicht nur die grossen Schwierigkeiten des Werkes, unter anderen die andauernden Passagen der linken Hand, die Terzen-Tonleitern der rechten u. s. w. u. s. w. mit eminenter Technik, Deutlichkeit und Kraft, sondern er brachte die treffliche Composition auch überall in ihrem inneren Wesen, in ihrem künstlerischen Gehalt auf höchst anerkennungswerthe Weise zu vollständiger Geltung. Dem jugendlichen Virtuosen wird zweifelsohne, wenn er auf dieser Bahn beharrt, eine bedeutende Zukunft werden, ohne dass er der Zukunftsmusik und der Posaunen-Reclame ihrer Anhänger bedarf.

Königsberg. Ein trauriges Ereigniss unterbrach am Mittwoch den 6. Februar die Aufführung des Mendelssohn'schen „Elias" durch die hiesige musicalische Akademie. Elias hatte das einleitende: „So wahr der Herr, der Gott Israels, lebet", gesungen, die Ouverture war ihrem Schlusse nahe, als plötzlich der Dirigent, der Musik-Director H. Pätzold, mit seinem Pulte vorwärts niederstürzte und in Folge dieses unglücklichen Falles leblos zum Saale hinausgetragen werden musste. Leider gelang es den Bemühungen der anwesenden Aerzte nicht, den Unglücklichen ins Leben zurückzurufen, welchem wahrscheinlich ein Schlaganfall ein so plötzliches und tiefergreifendes Ende bereitet hat.

Am 19. Januar starb nach mehrwöchentlichen Leiden Dr. A. Keferstein, Pastor des Dorfes Wickerstädt in Thüringen. Der Dahingeschiedene, ein genauer Musikkenner, war einer der ersten Mitarbeiter an der von Rob. Schumann begründeten „Neuen Zeitschrift für Musik", und sonst auch unter dem Namen K. Stein bekannt und geachtet als Schriftsteller und Recensent auf musicalischem Gebiete. Eine Novelle, „König Mys", die auf stark phantastischem Grunde (in der Art T. A Hoffmann's) eine Fülle trefflicher Gedanken über Musik enthält und desshalb wieder einmal in Erinnerung gebracht werden darf, ist namentlich hervorzuheben.

Frankfurt a. M. Das Abschieds-Concert der berühmten Schauspielerin Fanny Janauschek (am 5. Februar) war wegen seiner Tendenz, seines gediegen ausgeführten Programms, wie des darauf folgenden Bankets unstreitig das interessanteste während dieser Saison. Das Programm bestand in Chören des Liederkranzes: „An die Künstler" von Schiller und Mendelssohn, und „Morgendämmerung" von Heinrich Esser; in grösseren und kleineren Vorträgen aus Euripides-Schiller's „Iphigenie in Aulis", aus Göthe's „Tasso"; aus classischen Gedichten, in welche Declamationen sich die Concertgeberin und Friedr. Devrient theilten. Den Sologesang vertraten Frau Kapp-Young von Wien (Arie der Vitellia und Lieder von Karl Gollmick) und der Tenor Herr Gloggner (Gesänge von Mendelssohn). Director Gellert leitete das Ganze und accompagnirte sämmtliche Musikstücke. Alle gebildeten Kreise waren in dem überfüllten Concertsaale (Harmonie), bei dem Banket aber (Hôtel de l'Union) nur die specielleren Freunde der Gefeierten, wobei auch „Damen in schönem Kranze", reichlich vertreten. Dass sich dabei kein einziger frankfurter College fand, der ihr den silbernen Lorber reichte, war bedauerlich, wesshalb Devrient, von Wiesbaden berufen, dieses Ehrenamt übernahm; und dass es bei dieser Gelegenheit an pikanten und demonstrativen Toasten nicht fehlte, brachte der Geist des Festes mit sich.

Die Sängerin Frau Kapp-Young von Wien hat in ihren Gastrollen (Gräfin in Figaro's Hochzeit, Agathe, Alice) einen so achtungswerthen Erfolg gehabt, dass sich von vielen Seiten der Wunsch regte, sie hier als dramatische Sängerin engagirt zu sehen. Dieser Wunsch ist jedoch nicht erfüllt worden; die Künstlerin ist einem Rufe nach Hessen-Kassel gefolgt, an dessen Hoftheater sie als Lucrezia mit grossem Beifall aufgetreten ist.

In einem Privat-Concerte hörten wir neulich eine neue Composition von J. C. Hauff: Quintett für Pianoforte, Oboe, Clarinette, Horn und Fagott. Es gehört dieses Quintett, obgleich der Clavier-Partie in allen Sätzen Rechnung tragend, so dass der Spieler tüchtig zu thun hat, nicht zu den Werken, in denen Eine Stimme vorherrscht, während die anderen nur als höfliche Begleiter erscheinen, sondern es ist ein durch seine Totalität wirksames Tonstück. Die kunstvolle Verwebung der fünf gleichmässig beschäftigten Stimmen, die gediegene Arbeit liess sich von dem Theoretiker erwarten, aber dass dieser dabei auch das oft auf demselben lastende Vorurtheil der Melodielosigkeit besiegte, das gibt seiner Composition einen besonderen Vorzug. Die auf speculative Effecte basirte modernste Romantik werden die Anhänger dieser Schreibart freilich vermissen, denn Hauff bekennt sich offenbar zu der soliden Schule der älteren edlen Meister. Mit Einem Worte: wir haben es hier mit einem systematisch wohlgeordneten, logisch fortschreitenden und dabei sehr ansprechenden, gefälligen Werke zu thun, für welches es gewiss kein Vorwurf ist, wenn wir den Componisten nicht gerade in die Reihe derer stellen, die, wie Sterne sagt, „auch aus dem Sandsteine geniale Funken schlagen". C. G.

Regensburg. Von dem vortefflichen Sammelwerke, das Canonicus Proske bei Pustet herausgibt, wird in den nächsten Tagen die Fortsetzung des *Selectus Missarum Novus* erscheinen. Der vierte Band, welcher den ersten Jahrgang schliesst, ist ebenfalls in Angriff genommen. Ueber das grossartige Unternehmen soll eine Broschüre aus der Feder eines münchener Musikgelehrten erscheinen. — Für das *Manuale breve Cantionum ac precum Liturgicarum*, den Auszug des grösseren, unter dem Titel: „*Enchiridion chorale*", von dem verstorbenen Joh. Georg Mettenleiter bearbeiteten Werkes, ist eine zweite Auflage nothwendig geworden, was für den Werth dieser eben so oft gelobten als verkannten Arbeit spricht. Die Vollendung der Orgelbegleitung zu diesem Werke, welche beim Tode seines Verfassers bis zur fünften Section gediehen war, ist aus den Aufzeichnungen des Verstorbenen nun vollendet und dürfte bald erscheinen.

Im achten Concerte der leipziger „Euterpe" wurde eine Ballade von Weissheimer aufgeführt, welche nach der Versicherung der „Signale" ausnehmend langweilig sein soll; noch langweiliger findet dasselbe Blatt eine „Frühlings-Phantasie" von Bronsart, bei welcher das Publicum „opponirt" haben soll.

Eine neue Ouverture zu „Alladin" von C. Reinecke hat im leipziger fünfzehnten Gewandhaus-Concerte sehr viel Beifall gefunden.

Unter den Bewerbern der zum Frühjahr wieder zu erneuernden Direction des Stadttheaters in Leipzig werden auch der bekannte Schriftsteller Benedix und Herr Stürmer, langjähriges Mitglied der leipziger Bühne, genannt.

Dresden. Die erste Oper, in welcher Frau Bürde-Ney nach ihrer sehr ernsten Krankheit wieder die Bühne betrat, war Beethoven's Fidelio. Dann folgten Tannhäuser, Die lustigen Weiber und an Mozart's Geburtstage Don Juan.

Wien. Herr Dr. Eduard Hanslick ist zum k. k. ausserordentlichen Professor der Geschichte und Aesthetik der Tonkunst an der wiener Universität, unbeschadet seiner Stellung als Ministerial-Concipist im Staats-Ministerium, ernannt worden. Es ist das erste Mal, dass an einer österreichischen Universität die wissenschaftliche Behandlung der Musik vertreten erscheint, während die Geschichte und Aesthetik der bildenden Künste seit Jahren gelehrt werden. Man hat damit hier eingeführt, was längst an bedeutenden deutschen Universitäten, wie Berlin, Bonn u. s. w., besteht. Hanslick war der Erste, der sich an einer österreichischen Universität als Privatdocent dieser Fächer habilitirt hat, und der Erste überhaupt, der die (einzig fruchtbare) Methode praktisch einführte, den Vortrag durch musicalische Beispiele und Demonstrationen fortlaufend zu erläutern.

Wien. Was den „immensen Erfolg" betrifft, von welchem das Tausig-Liszt'sche Concert nach dem Berichte des Herrn Kulke in der Neuen Zeitschrift für Musik begleitet gewesen sein soll, so wird dieser schon durch den Umstand, dass ein so beträchtlicher Theil des Publicums noch vor den „Idealen" den Saal verliess, in ein zweifelhaftes Licht gestellt; dann ist vielleicht auch dem Berichterstatter nicht unbekannt, aus welchen Elementen dieses Publicum zusammengesetzt war; und zum Dritten endlich ist nicht einzusehen, warum, wenn es ein Publicum gibt, welches für Verdi, oder ein anderes, welches für Leopold Mayer begeistert ist, sich nicht auch eines finden soll, welches sich für Liszt begeistert.

Statt der beabsichtigten Verpachtung des deutschen Hof-Operntheaters in Wien ist abermals ein Director ernannt worden, und zwar in der Person des Herrn Matheo Salvi, von dem man in den musicalischen Kreisen weiter nichts weiss, als dass er früher Gesanglehrer war (böse Zungen behaupten, er habe als solcher eine beträchtliche Zahl von Stimmen auf dem Gewissen), dass er ein Italiäner ist und im vorigen Jahre eine italiänische Oper an der Wien sehr mangelhaft geleitet hat. Einem solchen Manne nun vertraut das in Kunstsachen leider übel berathene k. k. Oberstkämmerer-Amt die Führung des ersten deutschen Kunst-Instituts an! Zugleich stellt es ihm jedoch ein berathendes Comite an die Seite, und soll dieses vorläufig aus den Herren Capellmeistern Dessoff und Esser, dann den Herren Dr. Ed. Hanslick und Dr. Leop. Sonnleithner bestehen. Wir wären begierig, was dieses Comite dem neuen Herrn Director „rathen" wird, wenn wir nicht wüssten, dass der Rath derartiger Comite's meist wenig beachtet wird. Doch *vederemo!*

Graf Laurencin schreibt in seiner „erklärenden Erläuterung und musicalisch-theoretischen Begründung der durch die neuesten Kunstschöpfungen bewirkten Umgestaltung und Weiterbildung der Harmonik", welche denkwürdige Abhandlung gegenwärtig als „gekrönte Preisschrift" in der „Neuen Zeitschrift für Musik" abgedruckt wird, unter Anderem Folgendes: „Es bleibe hier unentschieden, ob Liszt, angeregt durch Weitzmann's schon 1853 im Druck erschienene Broschüre, oder ob er freithätig in seiner bis jetzt noch handschriftlichen Faust-Symphonie zu so umfassenden Experimenten mit dem übermässigen Dreiklang vermocht worden sei. Kurz, der erste Satz dieses in jeder Richtung gewaltigen Tonwerkes hat den übermässigen Dreiklang zu seiner entschiedensten Exposition, Verwicklung und — fast möchte man sagen — auch zu seiner Katastrophe."

Der edle Graf schreibt ferner: „Wäre mir in jener unvergesslichen Stunde des 7. Juni 1859, wo Liszt mir seinen ganzen „Faust" am Clavier zu verlebendigen so liebenswürdig gewesen, Weitzmann's Broschüre vorgelegen, so steht fürwahr die Wette, dass Ohr und Auge mir gewiss die meisten der dort nachgewiesenen Schritte, wo nicht gar eine noch reichere Fülle derselben, vergegenwärtigt hätte." (Wir wünschen von Herzen Glück zu diesem ausgesuchten Raffinement eines reflectirenden Kunstgenusses!)

Der alte Roll, ehedem ein braver Schauspieler, dann Jahre lang Theater-Director in Baden, Oedenburg, Wiener-Neustadt, Innsbruck und anderen Orten, ist unlängst gestorben. Er war Vater einer zahlreichen Kinderschar, worunter die Tänzerin Fräulein Eveline Roll.

Aufforderung.

Sophie Schröder begeht am 1. März d. J. ihren achtzigsten Geburtstag. Als neunjähriges Mädchen hat sie ihre Bühnen-Laufbahn begonnen, schon damals die Aufmerksamkeit der Kritik — in den „Schweriner Theater-Annalen" — beschäftigt, sie hat im November 1859 am Schiller-Feste noch einmal die Bühne betreten und durch die Gewalt ihres Vortrages hingerissen; wir haben also einen fast siebenzigjährigen thätigen Antheil am deutschen Bühnenleben vor uns und der ruhmvollsten Art. Es bedarf wohl nur dieser — von Director Eduard Devrient ausgehenden — Kundgebung, die hoffentlich von allen bühnenfreundlichen Zeitungen verbreitet werden wird, um die gesammte Theaterwelt zu veranlassen, der berühmten Kunst-Veteranin Zeichen der Theilnahme und der Verehrung zu dem seltenen Festtage zu weihen.

Deutsche Tonhalle.

Sowohl um verfrühten Anfragen als etwaigen Missverständnissen zu begegnen, bemerken wir (wie in diesen Blättern vom October v. J.) hier wiederholt, dass, sobald die wie natürlich ohne Zeitbestimmung vorbehaltene Auswahl aus den 300 uns vorliegenden vaterländischen Gedichten getroffen und der bezügliche Preis ertheilt sein wird, wir dieses anzeigen werden, und der Verein zugleich den Preis für die Composition dieser Auswahl besonders ausschreiben wird.

Mannheim, 5. Februar 1861. Der Vorstand.

Die Niederrheinische Musik-Zeitung
erscheint jeden Samstag in einem ganzen Bogen mit zwanglosen Beilagen. — Der Abonnementspreis beträgt für das Halbjahr 2 Thlr., bei den K. preuss. Post-Anstalten 2 Thlr. 5 Sgr. Eine einzelne Nummer 4 Sgr.

Briefe und Zusendungen aller Art werden unter der Adresse der M. DuMont-Schauberg'schen Buchhandlung in Köln erbeten.

Verantwortlicher Herausgeber: Prof. *L. Bischoff* in Köln.
Verleger: *M. DuMont-Schauberg*'sche Buchhandlung in Köln.
Drucker: *M. DuMont-Schauberg* in Köln, Breitstrasse 76 u. 78.

Niederrheinische Musik-Zeitung

für Kunstfreunde und Künstler.

Herausgegeben von Professor *L. Bischoff.* — Verlag der *M. DuMont-Schauberg*'schen Buchhandlung.

Nr. 9. **KÖLN, 2. März 1861.** **IX. Jahrgang.**

Kunst und Handwerk.

I.

Unter diesem Titel mit dem Beisatze: „ein Roman von dem Verfasser der Abenteuer eines Emporkömmlings", ist bei J. D. Sauerländer in Frankfurt a. M. ein Buch in drei Bänden erschienen, welches das Thema, das der Titel ausspricht, in Bezug auf die Tonkunst in höchst anziehender Weise behandelt und durch gewandte, fliessende Darstellung fesselt, die in einfacher Weise, ohne nach französischem Feuilleton-Esprit und pikantem so genanntem Humor zu jagen, die fortwährende Theilnahme des Lesers rege zu halten weiss.

Der „Roman" des Buches ist eigentlich nur auf dem Titel vorhanden; er ist nur Rahmen der scharf nach dem Leben gezeichneten Künstler-Charaktere, Einkleidung der Schilderungen musicalischer Zustände in die Form von Erzählung des Erlebten, Beobachteten und Erfahrenen. Der Verfasser, dessen „Abenteuer eines Emporkömmlings" schon eine sehr gute Aufnahme gefunden hatten, ist ein Musiker, der es jedenfalls mit seiner Kunst ehrlich meint und bei Darlegung seiner Ansichten von einem gebildeten Geiste, von gründlichem Wissen, das sich aber niemals pedantisch oder langweilig breit macht, von scharfer Beobachtungsgabe und von reicher Lebenserfahrung unterstützt wird.

Seinen Standpunkt und seinen Zweck spricht er in dem 51. Capitel: „Abschied vom Leser", folgender Maassen aus:

„Wenn ein Wassertropfen, der dem Auge klar und durchsichtig erscheint, unter ein Sonnen-Mikroskop gebracht wird, so schaudert mancher Beschauer zurück vor dem Anblicke, der sich ihm plötzlich bietet; er sieht eine Welt von Ungeheuern, die sich mit unbegreiflicher Schnelligkeit bewegen, sich gegenseitig angreifen und zerreissen; er sieht Skelette, die in ihrer Formation den Mammuthen der antediluvianischen Zeit gleichen. Es wird ihm unglaublich erscheinen, dass alles, was er vor sich sieht, in dem Wasser vorgehe, das Gott dem Menschen als unentbehrliches Mittel seiner Erhaltung bestimmt hat. Und er wird vielleicht unter dem ersten Eindrucke jenes Anblickes für unmöglich halten, dass ein Tropfen Wasser je mehr über seine Lippen komme. Aber er wird dennoch Wasser trinken, nach wie vor.

„Dem Wassertropfen sind viele Verhältnisse des menschlichen Lebens zu vergleichen. Wir leben in ihnen, sie erscheinen uns mehr oder minder klar; sobald wir sie genauer prüfen, entdecken wir Schrecknisse, die es fast unbegreiflich erscheinen lassen, dass der Mensch noch eine Freude am Leben finden könne. So geht es dem Forscher im unermesslichen Kreise der Weltgeschichte; so geht es dem Forscher im kleinsten Kreise socialer Verhältnisse, sobald menschliche Leidenschaften daselbst Spielraum finden.

„Dieser Forscher darf jedoch die Welt eben so wenig nach einzelnen mikroskopischen Untersuchungen beurtheilen, als es dem Arzte einfallen darf, das Wesen und Wirken des Menschen aus anatomischen Zergliederungen erkennen zu wollen; er unternimmt sie, weil er durch sie die Ursachen vieler menschlichen Krankheiten ergründet, um diese desto sicherer zu heilen.

„Das Gleichniss ist nicht in dem Sinne aufzufassen, als sollte der Leser dieses Buch wie eine Darstellung von Resultaten mikroskopischer Untersuchungen betrachten. Nein! der Verfasser kann mit gutem Gewissen behaupten, dass er bei seinen Schilderungen musicalischer Zustände nicht einmal ein gewöhnliches Vergrösserungsglas anwandte. Wohl aber hat er sich nicht gescheut, jene trügerische Decke, welche Eleganz, Mode oder Hypokrisie — die falsche Gemüthlichkeit — über manchen Uebelstand ausbreitet, herabzureissen. Ihm schwebte, während er mit unbewaffnetem Auge forschte und prüfte, jenes Gleichniss als Richtschnur seines Urtheils vor. Er hat über die vielen einzelnen Miseren des modernen Musikerlebens nie einen Augenblick die Ueberzeugung aufgege-

ben, dass den echten Tonkünstler eine herrliche Zukunft erwartet. Ihm selbst ist, während er dieses Buch schrieb, immer klarer geworden, dass die gegenwärtige Periode eine jener Uebergangs-Perioden ist, in welchen die Uebelstände sich bemerkbarer machen als die Symptome der Besserung.

„Kunst und Handwerk werden sich scheiden. Die musicalischen Handwerker werden bleiben, was sie immer waren, Menschen des Tages und der Mode; aber in dem Streben der Tonkünstler und in ihrer Stellung wird eine Veränderung Statt finden. Sie waren zuerst von den deutschen Romantikern als zwischen Erde und Himmel schwebende Wesen dargestellt, die nirgends festen Fuss fassten; wurden dann von den französischen Romantikern zu Salonhelden gestempelt; sie werden jetzt erkennen, dass ihre Mission eine culturhistorische, nationale, echt bürgerliche—im höheren Sinne des Wortes—ist, gleich jener des Dichters und des bildenden Künstlers. Sie werden erkennen, dass zur Erfüllung dieser Mission Sammlung, ernstes Studium aller Zweige ihrer Kunst und eine höhere Bildung nothwendig ist, als der Musiker bisher genossen hat, eine Bildung, die ihn gleichmässig bewahre vor dem Verflachen im schillernden Modeleben, im geistreichen oder sentimentalen Salongeschwätze, wie vor dem Versumpfen in dem gemeinen Coteriewesen, das jetzt überall vorherrscht, und das in Deutschland nur zu oft mit dem Ausdruck: „gemüthliche (!) Geselligkeit“, bezeichnet wird. Es soll damit nicht etwa gesagt sein, dass der Tonkünstler den heiteren Lebensfreuden, wo immer er sie findet, entsage, wohl aber, dass er gewisse Annehmlichkeiten nach ihrem wahren Werthe schätzen lerne! Und wir schliessen mit den Worten Lenardo's:

„Jeder wahre Künstler hat den Compass in der eigenen Brust; er folge ihm—er steuere kühn ins unbekannte Meer des Lebens—, er wird, wie einst Columbus, vielleicht das Land nicht finden, das er sucht, aber er wird neue Welten entdecken.“

Als Probe der Darstellungsweise geben wir einen Abschnitt aus dem 42. Capitel, das in einem Badeorte spielt. Der tüchtige Musiker Horst hat mit einem Unternehmen von Soireen für Kammermusik nichts gemacht und viel Geld verloren.

Er klagt über das Schicksal und bildet sich ein, dass ein solches Unglück nur ihn treffen könne. Ein Spiel-Aufseher (*Chef de parti*), der als Vater einer musicalischen Tochter sich einiger Maassen für ihn interessirte, befreite ihn aus dem bösen Irrthum und beschrieb ihm die Stellung, welche die Künstler in den Badeorten einnehmen.

„Mein lieber Mr. Horst,“ meinte er, „Sie wissen am besten, wie sehr die Concerte das Publicum bereits in der Stadt und im Winter ennuyiren; wie wollen Sie nun, dass es auf dem Lande und im Sommer ein Concert besuche? Ich bin nun seit zwanzig Jahren bei dem „„*Établissement*““, ich liebe die Künstler schon um meiner Tochter willen, die ja „„*musicienne*““ ist, dennoch muss ich sagen, man will alle Tage weniger wissen von Concerten, und alle Tage kommen mehr Concertgeber! Bevor es noch weniger „„*Établissements de ce genre*““, also auch weniger Concurrenz gab, hatten wir hier und da wirklich brillante musicalische Soireen. Diese wurden aber von den europäischen Berühmtheiten veranstaltet, die von der ganzen Aristokratie gekannt waren; denn bevor die Eisenbahnen errichtet waren, hatten wir hier einerseits bessere Gesellschaft, andererseits kamen nur grosse Künstler, wie Liszt, Thalberg, Kalkbrenner, Rubini, die Pasta oder Catalani und Leute von diesem Caliber hieher. Und selbst diese concertirten auch nur Ein Mal mit grossem pecuniärem Erfolge, ein zweiter Versuch fiel meistens ungünstig aus; ich kann mich erinnern, dass Thalberg und Bériot nur ein volles Concert gaben, das zweite war fast leer. Aber selbst diese Zeiten sind vorüber. Die Musiker sind jetzt „„*à la charge de la direction*““. Sie wenden sich an „„uns““, „„wir““ bezahlen sie nach Maassgabe ihrer *réputation*; es gibt deren, die besonders gut mit der Direction stehen, und die werden über ihren Werth honorirt; in dieser Weise setzen wir des Jahres wenigstens sechs bis zehn Tausend Franken zu; denn nur die Unkosten unserer Concerte zu decken, ist uns niemals eingefallen, und desswegen waren wir froh, dass Sie gar nichts verlangten, als den Saal. Und wären es nur berühmte Leute, oder wenigstens Männer von Talent, gleich Ihnen, die wir bezahlen müssen! Alle ausgesungenen Sänger und Sängerinnen, Clavierspieler und Clavierspielerinnen, Geiger und Violoncellisten, die Niemand mehr in Paris hören will, kommen mit Empfehlungsbriefen von hohen Personnagen, die man nicht ignoriren darf, zu uns, und wir müssen sie mit ein paar Hundert Franken abspeisen. Wir sind die Escompteurs, auf welche die grossen Herren ihre Günstlinge anweisen. Wir geben alle Augenblicke ein Concert, senden Freikarten an die Honoratioren der Gesellschaft und sind noch froh, wenn sie hier und da selbst kommen und nicht ihre Maitressen oder Dienerschaft in den Saal schicken. Die grossen berühmten Künstler haben sie den ganzen Winter hindurch bis zum Ueberdrusse gehört, und um der anderen willen, die sie in Paris oder anderswo nicht hören wollten, werden sie sich doch gewiss nicht derangiren. Nur bei einem grossen Musikfeste, wo die höchsten Herrschaften erscheinen, da drängt sich die schöne Welt heran; im Uebrigen aber könnten wir das Geld, das die Künstler erhalten, eben so gut für eine Seiltän-

zer- oder Reiter-Truppe verwenden, wir würden bei dem Publicum jedenfalls mehr Dank ärnten. Wenn wir nichts desto weniger jene Anderen bezahlen, so geschieht es, um dem Geschrei in den Zeitungen, mit denen sie in Verbindung stehen, auszuweichen. Sehen Sie, lieber Mons. Horst, Sie haben die eigentlichen Verhältnisse nicht gekannt und sind auch sonst ein Mann von besseren Gefühlen, als viele Musiker, die hier sind; soll ich Ihnen im Vertrauen meine offene Meinung sagen? Wenn ich ein tüchtiger Künstler wäre, ich ässe lieber ein Stück Brod und Käse und wahrte meine Würde*), als dass ich mich in die Stellung versetzte, mir von einer Direction ein nobles Almosen reichen zu lassen."

Horst fühlte wohl die bittere Wahrheit dieser nüchternen, kalten Betrachtungen, er versuchte aber, einen Einwurf zu erheben, um wenigstens einem Spiel-Aufseher gegenüber die Künstler, so gut es ging, zu vertheidigen. „Sie werden doch eingestehen," sagte er, „dass auch sehr tüchtige und ehrenwerthe Künstler hier gewirkt haben und von der Direction bezahlt wurden; dass jene dabei gewiss nichts von ihrer Würde vergaben."

„Das ist alles recht schön; diese grossen Herren Künstler stecken das Geld ein und bekümmern sich nicht um den *fond du sac*; sie sehen bloss, dass man unendlich höflich mit ihnen umgeht, und dass die eleganten Leute, welche berühmten Namen überall huldigen, ihnen Beifall zuklatschen. Wenn es ihnen aber einmal beifiele, ein Concert auf eigene Faust zu veranstalten oder die eigentliche Meinung der Direction zu kennen, dann würden sie bald auf andere Ideen kommen. Auch glaube ich, dass Mancher auch sich vom Ehrgeiz, von der Eitelkeit verblenden lässt! Was vergisst der Mensch nicht alles im Augenblicke, wo er fetirt wird! Und welcher Künstler denkt wohl daran, dass selbst seinem begeistertsten Verehrer hier bei uns eine glückliche „„*veine*"" im Spiele doch noch lieber ist, als die bestvorgetragene „„*pièce*"", und dass dieser begeisterte Verehrer im Moment eines „„*écart*"" alle Concertgeber der Welt, seinen Freund mit einbegriffen, zum T— wünscht? Dass unsere französischen Tonkünstler sich um so etwas gar nicht kümmern, ist ganz natürlich; sie sind ein sorgloses Völkchen, kommen hieher, um sich zu amüsiren und ihre Bekannten zu sehen, und wenn sie bei dieser Gelegenheit ein paar Hundert oder ein Tausend Franken — je nach ihrem Rufe — für zwei Solo-Piecen oder Arien in die Tasche stecken können, so prüfen sie wenig, ob dieses Geld aus der Casse Sr. Maj. des Kaisers kommt, oder aus der eines Spielbank-Directors. Aber dass die Deutschen, die doch immer auf die Unmoralität unserer Etablissements schimpfen, unser Geld für ihre Leistungen so gern nehmen, und auch keinen Schritt unversucht lassen, um dieses Geld von uns zu erhalten, sich an uns empfehlen lassen, uns schreiben, uns bitten, ja, oft auch belästigen, das könnte mich billig wundern, wenn ich nicht schon lange aufgegeben hätte, mich über etwas zu wundern. Mein lieber Herr Horst, wir lernen hier die Menschen von einer anderen Seite kennen, als von der die Welt sie kennt; uns gegenüber glauben sie einerseits sich keinen Zwang auflegen zu müssen — weil wir doch Spielpächter und Spielbank-*Employés* sind —, andererseits verlieren sie auch wieder jede Selbstbeherrschung, wenn sie ihr Geld verloren haben, und mit dem letzten Geldstück schwindet gar oft der letzte Rest von „„*tenue*"" und „„*conduite*"". He, he, he! Ich kenne die Menschen im Allgemeinen, und die reisenden Virtuosen gehören nicht zu der Gattung Menschen, die schwerer zu kennen wären, als andere!"

*) „*Je conserverais ma dignité.*" Die oben angeführte Aeusserung ist historisch.

Beurtheilungen.

Abraham, Oratorium in zwei Abtheilungen nach Worten der heiligen Schrift von C. A. Mangold. Clavier-Auszug vom Componisten, Preis 6½ Thlr. Chorstimmen, à 17½ Ngr. Textbuch 3 Ngr. Einzelne Nummern zu 5—20 Ngr. Partitur und Orchesterstimmen sind in Abschriften zu beziehen. Verlag von J. Rieter-Biedermann in Winterthur (Leipzig, bei Hofmeister). Einleitung und 24 Nrn.

Das Oratorium ist bei seiner zweimaligen Aufführung in Darmstadt—das letzte Mal in Gegenwart und, wie man hörte, auf specielle Veranlassung des Königs Ludwig von Baiern—mit allgemeinem, lebhaftem Beifalle aufgenommen worden. Es ist dem durch sein ernstes, schönes Streben bekannten Cäcilien-Vereine in Frankfurt am Main gewidmet. Der Text ist ganz aus dem Worte Gottes geschöpft, ohne Davon- und Dazuthun, schlicht und erhaben, wie es in den heiligen Büchern vorliegt, Alles in gediegenen Kernsprüchen, dem ergriffenen Gefühle zu eigener, innerer Thätigkeit dahingegeben. Die Handlung, in so fern und in so weit als man von einer solchen bei einem Oratorium zu sprechen berechtigt ist, zumal bei dem vorliegenden, welches mehr lyrisch als dramatisch ist, umfasst die Haupt-Momente der Geschichte des Patriarchen: seine Trennung von Loth; die Aufforderung des Herrn und Botschaft Abraham's davon an Loth, und Zwiegespräch Beider; die Verheissung Gottes an Abraham; Hagar; die Flucht der Magd Sara's; die Verheissung eines Sohnes von der Sara durch den Vornehmsten der drei Engel (I. Ab-

theilung). Das Urtheil über Sodoma und seine Erfüllung; Hagar in der Wüste; Tröstung durch einen Engel; die Opferung Isaaks (II. Abtheilung).

Mangold hat die Worte allein gewählt, und man muss sagen, mit grossem Geschick. Man kann dieses Verfahren, das sich an Bach's und Händel's Art und Weise anschliesst, nur billigen. Ueberhaupt aber sollte man sich freuen, wenn heutzutage ein Künstler wieder einmal in die Saiten der Harfe David's greift, da dies so ganz gegen den Geist der Gegenwart ist. Nicht als ob ich in einseitiger Bewunderung der geistlichen Musik erstarrt wäre; aber immer bin ich besonders beglückt, wenn ich einem Talente begegne, das, von den Schwingen des Geistes Gottes berührt, seinen Flug vor Allem nach oben nimmt. Die Grösse Gottes durch die Tonkunst vor den Menschen zu verherrlichen, bleibt doch die erhabenste Aufgabe der Musik. Den religiösen Charakter bewahrt nun Mangold's Oratorium durchweg, und das ist ein grosser Vorzug desselben.

Die Instrumental-Begleitung schlägt gleich den rechten Ton an; sie entrückt uns allmählich dem irdischen Getöse und entführt unsere Gedanken in höhere Regionen. Dass sie den Grundgedanken des ganzen Oratoriums wiederspiegelt, beweis't, dass der Autor die Idee eines solchen Tonstückes wohl erfasst hat. Manchem wird sie nicht weit genug ausgesponnen sein; mir gefällt gerade diese prägnante Kürze. Die Kunst und Gewandtheit des Instrumentirens, die darin uns entgegentritt, ist ein Vorbild von dem durch die 24 Nummern fort und fort sich steigernden Verständnisse des Charakters der Instrumente, von der Feinheit, mit der überall das rechte Instrument getroffen ist, von der tiefsinnigen Gruppirung, von der wohlüberlegten Verwendung derselben, namentlich zu sanftem Ausdruck. Vielleicht tritt die nicht zu verkennende Vorliebe für die tieferen Chorden der Viola, des Violoncello und der entsprechenden tieferen Blas-Instrumente zu oft und zu stark hervor; indess da, wo sie verwandt sind, ist ihr Auftreten doch meist zu rechtfertigen, z. B. bei den Recitativen Abraham's u. s. w. Diese, die Recitative nämlich, sind überhaupt so ganz, wie sie sein sollen, der Uebergang der pathetischen Rede zum Gesange, dass ein tüchtiger, fühlender Sänger schon mit ihnen einen tiefen Eindruck erzielen kann, besonders an Stellen, wo durch den Text ein kurzes *Arioso cantabile a tempo* geboten erschien. Ein minderes Moduliren bezüglich der Harmoniefolge wäre vielleicht hier und da am Platze gewesen. Mangold versenkt sich stets ganz in seinen Text, daher sind auch seine Arien stets der Wiederschein des Funkens, der von dem Worte aus in das Herz des Componisten zurückstrahlt; sie drücken stets jene Empfindungen und Gefühle aus, welche der Text und die Situation erheischen. Mangold fasst alle Momente des zum Ausdruck kommenden Affectes wie in einen Brennpunkt zusammen, aus dem die Melodieen hervorstrahlen; seine Töne sind dann das Symbol des inneren Affectes, den das Wort in sich trägt, z. B. des Vertrauens Abraham's auf den Herrn, des Hülfeflehens der Hagar, der Anbetung Gottes durch Abraham, der Tröstung Hagar's durch den Engel, der Ermunterung und Ermuthigung Abraham's durch denselben (eine gar wunderherrliche Nummer). Hier und da tönt freilich wohl ein minder origineller Anklang auf, oder das vorschwebende Muster ist mehr oder minder erkennbar.

Die eigentliche Meisterschaft bewährt sich aber in den Chören. Eine schöne Cavatine, ein hübsches Arioso kann auch einem weniger gebildeten Musiker gelingen; aber ein kunstgerechter Chor erfordert musicalisches Wissen; dies ist dabei die *Conditio sine qua non*. An diesem Erfordernisse scheitern die meisten der jetzigen Componisten. Die Chöre in der gediegenen Weise Händel's, Bach's, Mozart's, Haydn's werden immer seltener. Mangold hat auch nach dieser Richtung hin sehr Gutes geleistet. Vermisst man auch allerdings eine eigentliche Fuge in seinem Oratorium (man muss aber auch gestehen, dass der Text nicht wohl Veranlassung dazu bot), so begegnen uns doch treffliche contrapunktische Führungen, und namentlich sind die Chöre: „Wohl dem Volk, dessen Gott der Herr ist", „Seine Blitze leuchten", „Gelobt seist Du, Gott", den Arbeiten der alten Meister nicht unebenbürtige Schöpfungen. Dass Mangold das Auftreten und Sprechen Jehova's im Doppelchor (Ober- und Unterstimme) symbolisirt, und dass er dafür eine stets wiederkehrende Formel anwendet, ist zu subjectiver Natur, als dass hierüber sich rechten liesse. Zu bedauern schien mir, und wird dieses Bedauern gewiss von Vielen getheilt werden, dass es Mangold nicht gefallen hat, mehr Ensemblestücke anzubringen; aus den vorhandenen Duo's lässt sich schliessen, dass er auch hierin Gutes geleistet haben würde.

Die Verlagshandlung hat das Werk in gewohnter lieblicher und correcter Weise ausgestattet.

Chr. Fink, Zehn geistliche Lieder für gemischte Chöre. Zwei Hefte. Op. 8 und 10. J. Rieter-Biedermann in Winterthur.

Geistliche Lieder-Dichter und Componisten müssen tief und doch verständlich, Herz und Geist zugleich anregend, schreiben; das ist aber so schwer, dass nur Wenigen, und auch diesen nur selten, der Wurf gelingt. Wenn nun die vorstehenden Compositionen auch nicht durchweg, dagegen in 3—4 Nummern (z. B. „Wenn mein letztes Stündlein kommt") diese Forderung erfüllen, so ist das immerhin ein ungewöhnliches Lob. Es möge übrigens dem Componisten gefallen, weniger hart zu harmonisiren; die

durchlaufenden Noten, besonders wenn sie schleppend und grell gesungen werden, verursachen mitunter gar zu herbe Schroffheiten. Das kirchliche Lied darf allerdings nicht modern aufgeputzt erscheinen, aber in ungelenker Form muthet es auch nicht an; man stösst bei dem Verfasser auf Accorde, die nimmermehr schön klingen können, trotz aller Preisschriften über den Fortschritt der Harmonie.

Eduard Beez, Vier Motetten für weibliche Stimmen. Op. 2. Ebendaselbst.

Man sollte meinen, zu religiösen und kirchlichen Compositionen dürfte erst das gereifteste Talent schreiten, und in der That haben auch die grössten Meister so gedacht und mit den vollendetsten Geistes-Arbeiten in religiösen und kirchlichen Tonwerken ihr Wirken beschlossen. Umgekehrt eröffnet unser Autor mit kirchlich-religiösen Texten seine Thätigkeit. Das beweis't jedenfalls ein ernstes Streben, das nicht wie bei hundert Componisten unserer Zeit mit dem Herzaubern von Eintagsfliegen der Kunst genug gethan zu haben glaubt. Es beweis't ferner Selbstschätzung der erworbenen Kenntnisse, für deren Verwerthung die Salon-Bedürfnisse ein zu unwürdiger Vorwurf sind. Vor Allem aber scheint der Verfasser dem Drange seines frommen Herzens Ausdruck gegeben zu haben. Das ist denn auch der Standpunkt, von dem aus diese seine Compositionen beurtheilt werden müssen. Sie wollen nichts weiter sein, als der natürliche Erguss der Andacht. Wenn sie nicht so tiefsinnig sind, wie die strenge Forderung der gottesdienstlichen Musik erheischt, so bedenke man, dass nicht Jeder gleich dem heiligen Thomas über die höchsten Mysterien zu denken und zu betrachten versteht. Reiner Kinder- und Jungfrauen-Gesang tönt nicht so mächtig, wie gereifter Männer Lied, aber desto inniger, herzlicher, zarter und süsser.

Heinrich Marschner, Fünf Gesänge für drei weibliche Stimmen. Op. 188. Ebendaselbst.

Dass diese Compositionen hervorragen, ist bei einem so vollendeten Meister selbstverständlich. Wir wollen nur zwei Gesänge näher betrachten, nicht weil sie die vorzüglichsten, sondern weil sie ähnlichen Inhalts wie die vorigen sind. „Der Weihnachtsabend“ ist ein durchcomponirtes Strophenlied. Die Erwartung der Kinder an diesem Abende ist so schön und wahr ausgedrückt, durch das Ganze weht ein so heiliger Odem, die Clavier-Begleitung ist so originel, die Stimmführung so klar, die Harmonieenfolge so geistvoll, dass zu erwarten steht, es werde in zarten Frauenkreisen dieses Lied bald eines der beliebtesten werden. — „Empor“ ist ein mehr canonartig gehaltenes. Die Hauptfigur steigt durch die drei Stimmen bis zur Octave in imitatorischer Bewegung, gleichsam andeutend das Emporheben des Blickes nach oben. Eine weihevolle, andächtige Stimmung ist die unfehlbare Wirkung dieses Trostliedes. Gewiss ist, dass solche Töne auf ein betrübtes, niedergeschlagenes Herz eine weit siegendere Macht üben, als selbst die schönsten Worte. **M.**

Aus Osnabrück.

Im Februar 1861.

Medium tenuere beati! — Die Gränze, hinter welcher alle Stürme des Applauses schweigen, ist bekanntlich eine doppelte. Himmel und Erde begränzen diese sturmbewegte Atmosphäre, worin der Purist empfindlich nach Miasmen spürt, während das Publicum sich sorgenlos berauscht. Vergessen wir die Region der Inferiorität, worin weder ein *Succès d'estime* noch ein Verdict der Kritik mehr möglich ist, so wird es andererseits im Kunstleben der deutschen Mittelstädte noch nicht immer täglich zu verlangen sein, dass öffentlich gebotene Productionen sich unbedingt über die höchste Schicht des Windes der erregten Laune heben in das Feld, wo die mechanische Correctheit zur organischen Charakteristik, die studirte Eleganz zur classischen Natur, der sinnliche Reiz zur übersinnlichen Wahrheit wird: wo die Menge begreift, dass es unschicklich ist, den Eimer des Beifalls in ein Meer der Glorie auszuspülen, während die Erfahrenheit, sich selbst ein Räthsel, instinctmässig Griffel und Tabatiere sinken lässt mit stiller Verwunderung über das unverhoffte Behagen, in freier Luft den Athem rein zu heben. Aber kein Zwinger, kein Kerker, keine Festung, worin nicht — trotz Pizarro's Rache — wenigstens vorübergehende Momente dieser Luft erreichbar sind. Vielleicht haben wir Recht, daher zu glauben, dass von der seltenen Stimmung, in welcher die Leidenschaft des Rühmens vor der Sicherheit des Rufes, die Keckheit des Absprechens vor der Gediegenheit des Geleisteten verstummt, ein leiser Zug hier ausnahmsweise durch unsere Atmosphäre ging, als am Abende des 29. Januar Frau Dr. Clara Schumann im Concertsaale des grossen Clubs vor einem dicht gedrängten Auditurium die Tasten rührte. Die Concertgeberin wusste auch das Herz zu rühren. Sie entzückte einen grossen Theil der Zuhörerinnen und Zuhörer durch den Vortrag der *D-moll*-Sonate, Op. 31, von dem Schöpfer des Fidelio, worauf dieselbe noch eine Mazurka nebst Impromptu von Chopin, einige Nummern aus den Phantasiestücken Op. 12 ihres verstorbenen Gatten und zum Schlusse eine Gavotte von J. Seb. Bach mit nachfolgendem Capriccio, Op. 14, von Mendelssohn zu Gehör brachte, auf ihrem hergesandten Concertflügel aus der Fabrik von Klems in Düsseldorf. Die Phantasiestücke deckten den Ausfall eines von dem

ausgegebenen Programme nachträglich gestrichenen Clavier-Trio's von Rob. Schumann. Die Gavotte erwarb den stillen Dank der Kenner und erschien allen Compatrioten als ein seltener Zugvogel *in diebus nostris*. Wir haben den durch Fétis weiland angebahnten Weg der historischen Concerte bisher nicht einmal als Durchgangs-Stadium betreten, wissen aber dessen ungeachtet aus echter Natur-Anlage das Gros der musicalischen Bissen mit dem Dessertmesser schmackhaft nach Ort, Zeit und Bedürfniss zu zerschneiden, und beweisen ohne den Apparat der Gründe, Bemerkungen und Folgerungen des gelehrten Dr. Riehl, dass unsere Tonkunst keine Antike hat. Unser Orpheus und Linus ist und bleibt Händel und Haydn, unser Terpander der Componist des „Elias", woraus die beiden Chöre: Nr. 22, „Fürchte dich nicht", und Nr. 29, „Siehe, der Hüter Israels" (Ps. 91, 7. Ps. 121, 4.), ausgeführt vom Gesang-Vereine, mit Clavier-Begleitung des Musik-Directors Klein, das Concert statt der Introduction eröffnen sollten. Dasselbe zerfiel in die gewöhnlichen beiden Abtheilungen; den Schlusssätzen des einen wie des anderen von beiden schickten gefällige Solosängerinnen aus dem Kreise des Vereins das „Ach, wie so bald" und ein anderes Duett von Mendelssohn voraus, so wie zwei Lieder von Schumann und von Abt. Der Anbeginn der zweiten Abtheilung war ausgezeichnet durch Fr. Schubert's 23. Psalm für weiblichen Chor, der uns die Correctheit des bekannten Urtheils über das keineswegs moderne *Genus ad aequales* nur bestätigt hat, wonach dasselbe nach Umständen bald einer Aquarell- oder Creta-Polycolor-Skizze, bald nur einer Sepia- oder Bleifeder-Zeichnung (Grau in Grau) zu vergleichen scheint. Eine nach allgemeinen Grundsätzen bescheiden zu nennende Breite der Ausführung wird *ceteris paribus* bei dieser besonderen Gattung schon als unerträgliche Länge der Ausdehnung empfunden werden können. Bei beschränkter Musse und mit Rücksicht auf den Raum thun wir uns den Zwang der Unterdrückung eines umständlich motivirten Urtheils über den beschaulichen und doch reichen Genuss des Schumann-Wieck'schen Dinstags-Concertes an*). Des Staunens der Verwunderung, das reisende Triumphatoren des technischen Virtuosenthums bei einem nicht verwöhnten Publicum unschwer erkämpfen, war unstreitig mehr in dem unter Mitwirkung des Orchester-Vereins am Mittwoch den 6. d. Mts. veranstalteten Concerte des Herrn Maximilian Wolff aus Frankfurt am Main. Der Verein habilitirte sich wiederum einmal in der Erinnerung der Mitbürger durch Reproduction seines ältesten Repertoire-Stückes; er brachte die wohlbekannte vierte Symphonie des gemüthlichen J. Haydn mit adäquater Appropriation des humoristisch-kritischen Rathschlages aus des edlen Hamlet kunstkennerischem Munde: „Gebt ihr ein Stück, so gebt es gleich in Stücken!" Das Allegro (*D-dur*) und Andante (*G-dur*) eröffneten den ersten Theil, Menuet und Finale die zweite Serie der Nummern des Abends; zur Uebereilung der Tempi schien das Temperament der Gesellschaft den Dirigenten nicht zu drängen. Wir wissen nicht, ob der Verein unter seinem gegenwärtigen bewährten Directorium sonder Umschweife wird zurückgreifen wollen, auf die von Leipzig und Berlin aus so warm empfohlenen Orchester-Symphonieen von C. Ph. Emanuel Bach*), möchten aber voraussehen, dass es ihm in diesem übrigens erwünschten und vielleicht auch rathsamen Falle weniger darauf ankommen dürfte, die successiv im Bureau de Musique (bei Peters) erscheinenden Nummern jener Perlenreihe alter Neuigkeiten eine nach der anderen harmlos sich ins Haus zu schlachten, als vielmehr auf eine mit dem Schmuck und Reichthum unserer Vorlagen im ungehemmten Gleichschritt unablässig steigende Energie des Verständnisses und der Execution. Als Debut des Concertgebers hörten wir die Spohr'sche Gesangscene; in der zweiten Abtheilung des Concertes bot derselbe zunächst die Romanze von Beethoven in *G*. Rücksichtlich beider Piecen war die Kritik der Urtheilsfähigen einiger Maassen präoccupirt durch Kömpel's und Joachim's Vortrag derselben in vorjährigen hiesigen Aufführungen. Nichts desto weniger konnte es dem Spieler keineswegs fehlen, durch seine Ausführung der Beethoven'schen Composition und der Geigen-Partie des darauf folgenden Trio von Mendelssohn, Op. 49 (in *D*), unter Mitwirkung der hiesigen Organisten Herren Ellerbrock und Musik-Director Klein für Cello und Clavier, den Eindruck zu bestimmen, welcher die befriedigten Zuhörer aus dem Saale heimbegleiten sollte. Schluss-Nummern der einen und der anderen Abtheilung waren die hier noch nicht gehörte Phantasie von Leonard über die österreichische Kaiser-Hymne für Violine mit Orchester-Quartett (in *G*) und Paganini's Bravour-Etude *Le Streghe* (Hexentanz). Herr Wolff rechnete sich es zum Vergnügen, bei der Orchester-Symphonie sich unter die Zahl der mitwirkenden Dilettanten zu mischen. Wenn bei dieser Art von Instrumentalisten, die vor Schwierigkeiten nicht erschrickt und die Voraussetzung erweckt, das Be-

*) Dem Vernehmen nach hat Frau Schumann in der letzten Woche des Januar auch in Detmold concertirt.

*) Vom Jahre 1776. Die neue Ausgabe ist nach der berliner Original-Partitur veranstaltet aus Anlass der vorigjährigen Aufführungen im leipziger Gewandhause. Es gibt eine frühere Ausgabe der „Vier Symphonieen mit zwölf obligaten Stimmen" von C. Ph. Em. Bach in Folio, Leipzig, mit Jahreszahl 1780, welche noch vor Kurzem für 2 Thlr. zu haben gewesen ist in Maske's Antiquariat zu Breslau. — S. dessen 52. Katalog, Nr. 238.

deutendste der Literatur ihres Instrumentes sich angeeignet zu haben, mit ihrer künstlerischen Capacität sich so viel seltener Anspruchslosigkeit verbindet, alsdann wird es für den Beobachter am Ende fast zur Pflicht, den executiven Künstler aufmerksam zu machen auf die entgegengesetzte Tugend der Selbstbehauptung und Concentration des verliehenen Maasses der candiden Kraft, da über allen schon erreichten Zielen oder noch zu machenden Fortschritten in Technik, Glätte, Tonbildung noch etwas steht, was sich der Mensch allein durch freie Selbstbeschränkung im pädagogischen Interesse des Hervorbildens der individuellen Willenskraft erwerben kann: die individualisirende Färbung, die persönliche Ueberredungsmacht des Seelengesprächs der Töne, beruhend auf der inneren Charakter-Disposition der Individualität und Persönlichkeit des nach aussen wirkenden Tonkünstlers. Ein Wahlspruch, werth des Schweisses, lautet: „Jeder Zoll ein Künstler, jeder Zoll ein — Mann!" Severus.

Eine kolossale Marktschreierei.

Das kleine münchener Blatt: „Neueste Nachrichten aus dem Gebiete der Politik", brachte unterm 6. December v. J. einen über den Pianisten Mortier de Fontaine aus St. Petersburg eingesandten Aufsatz, aus welchem wir nur Einiges ausheben wollen, bemerkend, dass seit dem glorreichen Auftreten des Geigers Ole Bull solch unverschämte Reclame nicht wieder die Spalten deutscher Blätter angefüllt hat, wie die vorliegende. Diese beginnt:

„Herr Mortier de Fontaine, der um das Verständniss der letzten Clavierdichtungen Beethoven's verdienteste Pianoforte-Virtuose, wird im December in München eintreffen. Vor dreissig Jahren hätte man dem hinzugesetzt: und einen Ohrenschmaus bieten. Das war in den Zeiten von Field, Hummel, Moscheles und anderen in München gern gehörten Virtuosen. Der Begriff hat sich gewandelt! Beethoven schreibt für den Geist. Er beurtheilt alles Menschliche auf dem Standpunkte höchster Geistes-Errungenschaften; er bezeichnet dem Geiste ideale Bahnen, die den Meridian des bürgerlichen Lebens passiren, um höher zu führen, nicht um sich an dem *Status quo* der Welt genügen zu lassen.... Wer Alles in Beethoven kennt, wie der gebildete Deutsche seinen Schiller und Göthe in Kopf und Herz herumträgt, der kennt noch gar nichts von seiner eigentlichsten Geistes-Natur, wenn er nicht von Sonaten, Quartetten, Sinfonieen und Messen kennt, was über Op. 100 hinausliegt.

„Dies sind aber insbesondere die oben genannten Werke, deren jedes in der Geschichte menschlichen Geistes Epoche macht, eine Station desselben auf dem Wege „Vorwärts" bezeichnet. Nur ein philosophisches Special-Studium ist im Stande, den mit ganzer Seele sich hingebenden Ideenreigen fassen und für die Zustände eines so zu sagen sich selbst durch unberechenbar wichtig gewordene, bis dahin todte Mächte davongelaufenen Jahrhunderts verwerthen zu lassen. Freiheits-Stadien des menschlichen Gedankens, wie in Beethoven, begegnet man in der Geschichte aller Kunst und Wissenschaft, aber auf keinem Gebiete in Formen hineingeheimnisst, die für sich noch für eben so viele Ideen gelten, damit aber das glorreichste Beispiel der Befruchtung aller Materie durch den allein lebendigen Geist aufstellen. Das ist Beethoven in seinen letzten Werken, auf der Höhe seiner Geisteskraft, von der er wohl sagen durfte: „„Ich bin ein Berg in Gott und muss mich selber steigen."" [Beethoven? Angelus Silesius hat es gesagt!]

„Dem Verständnisse eines solchen Propheten hat Herr Mortier de Fontaine sein Künstlerleben gewidmet; dieser Ideen-Posaune, *mirum spargens sonum,* hat er gelauscht; diese Offenbarungen eines Kopfes, der lieber Heeresmacht und Kanonen als Musikschrift zum Triumphe seiner Ideen gebraucht hätte, interpretirt Herr Mortier tief und gewaltig, ergriffen von der grossen, verantwortlichen Aufgabe. Kein Ohrenschmaus, kein Concert — eine Fackel, die er sich und Anderen vorträgt! Der Pianist, der diese Werke in ihre Tonerscheinung treten zu lassen vermag, weiht sich höheren Zwecken, wird zum Kunst-Priester, der in der Sprache des Geistes zur Welt spricht....

„München wird hören, wird urtheilen; und weil München ein Urtheil hat, besucht es der Künstler. [Wird er denn nicht auch Frankfurt am Main und Köln beglücken? In der Mainstadt soll er vor einigen Jahren mit Beethoven's Sonate, Op. 106, und anderen Werken ein unvergängliches Andenken sich bewahrt haben.]

„Wenden wir auf den Künstler den Wahlspruch des Staatsmannes an: „„Nicht die Rechte, die Jemand ausübt, sondern die Pflichten, die er sich auferlegt, geben ihm den Werth."" Herr Mortier hat sich die Pflicht auferlegt, Kunstwahrheit zu vertreten — zu Felde zu liegen sein Lebenlang für Erleuchtung durch Beethoven. Deutschland lies't den Sophokles und Thukydides reiner als seinen Beethoven, und von der ersten bis letzten Ausgabe der fünf Schicksals-Sonaten bildet der Vortrag durch Herrn Mortier die einzige richtige Leseart (*editio emendatior*) u. s. w." —

Wie müssen sich die münchener Kunstkenner im Bockkeller und bei Pschorr am 6. December die Köpfe zerbrochen haben über diesen petersburger Panegyrikus! Wie gross mag aber erst ihre Spannung geworden sein, als schon wenige Tage darauf Held Mortier mit der Fackel

in der Hand seinen Einzug hielt, sich unverweilt ans Clavier setzte (14. December) und ihnen nicht weniger denn dreizehn verschiedene Stücke vorspielte! Der dem Einsender vorliegende Concert-Zettel führt dieselben in folgender Ordnung auf:

1) Fuge von S. Bach; 2) *Harmonious Blacksmith* von Händel; 3) Sarabande von François Couperin; 4) Toccata von Domenico Scarlatti; 5) *Tempo di Menuetto* von Jos. Haydn; 6) Rondo von Mozart; 7) Sonate, Op. 111, von Beethoven; 8) *Moment Musical* von Franz Schubert; 9) Romanze von Schumann; 10) Scherzo von Mendelssohn; 11) *Sérénade d'un Troubadour* von Willmers; 12) Etude von Chopin; 13) *La Cascade* von Pauer.

Sollte wohl nach dieser Speisekarte noch etwas zu vollständigster Erleuchtung der münchener Musikfreunde fehlen? Ach, Herr Mortier de Fontaine, wir bitten, so fortzufahren, denn das ist der rechte Weg, um die ganze Musikwelt bis zu den Botokuden in Brasilien in kürzester Zeit zu vollständiger Erleuchtung zu bringen. An einem Monument nach dem Tode soll es nicht fehlen.

Tages- und Unterhaltungs-Blatt.

Köln. In der letzten Soiree für Kammermusik trug Fräulein Ingeborg-Starck aus Petersburg, eine junge Pianistin, die sich in Paris und in den rheinischen Badeorten einen ehrenvollen Ruf erworben, die Sonate Op. 111 von Beethoven und Bach's chromatische Phantasie nebst Fuge vor. Die Fuge spielte sie ganz vortrefflich; der Vortrag der Sonate liess indess nicht bloss die Laien, sondern auch die Kenner kalt. Das schöne Violin-Quartett in *C-moll* von Beethoven (Op. 18, Nr. 4) erregte durch jeden Satz den lebhaftesten Beifall. Curios, dass die grosse Mehrzahl der Kunstfreunde an den Beethoven'schen Clavier- und Violinwerken unter Op. 100 immer noch mehr Antheil nimmt, als an denen, die darüber hinaus gehen!

In der Orchesterprobe am Donnerstag hatten wir das Vergnügen, Herrn Schmidt aus Moskau zu hören und in ihm einen ganz ausgezeichneten Virtuosen auf dem Violoncello kennen zu lernen. Herr Schmidt erregte durch den Vortrag eines Concertes von Romberg und namentlich einer Phantasie mit Variationen von Servais einen wahren Enthusiasmus bei den Orchester-Mitgliedern und den anwesenden Kunstfreunden. Da er noch sehr jung ist, so steht ihm jedenfalls eine bedeutende Zukunft bevor.

Wien. Nachdem Herr Karl Tausig in seinem ersten Concerte als Orchester-Dirigent und Pianist ausschliesslich als Interpret der Liszt'schen Muse aufgetreten war, veranstaltete er Samstag den 9. Februar ein zweites Concert, in welchem er sich lediglich als Clavierspieler producirte. In jetzt sehr beliebter und vielfach angewandter Weise hatte er seinem Programm einen historischen Zuschnitt gegeben, indem er mit Sebastian Bach begann und mit — Liszt schloss. Die Wahl der von Herrn Tausig vorgetragenen Stücke zeigt uns aber nicht, dass ihn das innerste Wesen der grossen Meister — wir meinen Bach und Beethoven — inspirirt hätte, denn weder die Bach'sche Orgel-Fuge (in *H-moll*, von Liszt für das Pianoforte übertragen) noch Beethoven's dreiunddreissig Variationen (Op. 36) zählen wir zu jenen Werken, in welchen sich der tiefere, eigentliche Genius der beiden Gewaltigen ausspricht, deren Gaben als Eingeweihter den Laien zu reichen, den künstlerischen Sinn wohl zunächst reizen müsste. Es scheint uns vielmehr, dass Herr Tausig der Kunst mit der ganzen unerfreulichen, gemüthlosen Objectivität des echten Virtuosen gegenübersteht, und seine Inspiration für Liszt schliesst freilich auch nach ganz allgemeinen psychologischen Gesetzen die Möglichkeit einer tieferen Empfänglichkeit für die echte Kunst von vorn herein aus. Herr Tausig spielte ausser den genannten Stücken die *Es-dur*-Polonaise von C. M. v. Weber (Op. 21), einen Walzer von Chopin und Liszt's Don-Juan-Phantasie. Alle diese Stücke spielte er auswendig (wie er denn in virtuosenhafter Ausbildung des Gedächtnisses hinter seinem Meister Liszt und seinem Rivalen Bülow nicht zurückbleibt), mit eiserner Ruhe und ohne je eine Spur innerer Bewegung zu verrathen. Allerdings sind diese Stärke des Gedächtnisses, diese leichte, sichere Beherrschung des technischen Materials unwidersprechliche Zeugen einer bedeutenden Energie und als solche positive Eigenschaften, die sich unwillkürlich Anerkennung erzwingen: uns aber, die wir gewohnt sind, auf den warmen Pulsschlag der Empfindung zu horchen, und das innere Feuer der Leidenschaft, natürlich zur idealen Flamme verklärt, emporlodern sehen wollen, uns macht diese Vortragsweise, welche in rein technischer Nuancirung alle Forderungen der Kunst erfüllt zu haben glaubt, durchaus den Eindruck eines Automaten, dessen äusserst künstliche Zusammensetzung, dessen Präcision in dem Zusammenwirken aller Theile wir zwar bewundern müssen, dessen scheinbares Leben uns aber mehr erschreckt und abstösst, als erfreut und anzieht. Aehnliche Wirkungen scheint das Publicum, welches sich übrigens nur in mässiger Zahl versammelt hatte, empfangen zu haben, denn die Stimmung blieb, ohne dass man desshalb ungerecht gegen die wirklichen Verdienste des Concertgebers geworden wäre, doch den ganzen Abend hindurch eine unverkennbar kühle, unerwärmte. Den Vortrag der Don-Juan-Phantasie allerdings haben wir nicht mehr abgewartet, und wissen nicht, ob sich das Publicum durch diese wilde, wüste Tastenstürmerei, in welcher sich Herr Tausig schon früher als vollendeter Meister bewährte, hat imponiren lassen. Wir würden angenommen haben, dass Liszt und daher auch seine Schüler und Verehrer dieses von aller Bildung doch längst verurtheilte Genre seiner productiven Muse nicht mehr anerkennen würden; allein nicht nur Tausig, sondern Liszt selbst beweis't mit seiner jüngst erschienenen Phantasie über Motive aus „Ernani" und „Trovatore" das Gegentheil. *On en revient toujours à ses premiers amours*, und es kommt Alles auf die „unausgesetzte Bethätigung unseres Ideals" an. (Recens.)

Ueber das Musikfest in Barmen zur Einweihung des neuen Concertsaales im Gebäude der Concordia am 23. und 24. Februar berichten wir in der nächsten Nummer.

Die Niederrheinische Musik-Zeitung
erscheint jeden Samstag in einem ganzen Bogen mit zwanglosen Beilagen. — Der Abonnementspreis beträgt für das Halbjahr 2 Thlr., bei den K. preuss. Post-Anstalten 2 Thlr. 5 Sgr. Eine einzelne Nummer 4 Sgr.

Briefe und Zusendungen aller Art werden unter der Adresse der M. DuMont-Schauberg'schen Buchhandlung in Köln erbeten.

Verantwortlicher Herausgeber: Prof. *L. Bischoff* in Köln.
Verleger: *M. DuMont-Schauberg*'sche Buchhandlung in Köln.
Drucker: *M. DuMont-Schauberg* in Köln, Breitstrasse 76 u. 78.

Niederrheinische Musik-Zeitung

für Kunstfreunde und Künstler.

Herausgegeben von Professor *L. Bischoff.* — Verlag der *M. DuMont-Schauberg*'schen Buchhandlung.

Nr. 10. **KÖLN, 9. März 1861.** **IX. Jahrgang.**

„Die Kinder der Haide."

Oper in vier Acten von A. Rubinstein. Zum ersten Male aufgeführt im k. k. Hof-Operntheater zu Wien am 23. Februar.

Die Handlung der Rubinstein'schen Oper (ursprünglich Karl Beck's „Janko" nachgebildet) entwickelt sich in der gegenwärtigen Ueberarbeitung des Textbuches ungefähr folgender Weise:

Isbrana, eine junge Zigeunerin, liebt den schmucken Rosshirten Wanja. Wir sehen sie beim Aufziehen des Vorhanges dem Geliebten entgegenharren. Er kommt endlich, aber sein Blick ist streng und verdüstert. Zum letzten Male sei er gekommen, um ein Verhältniss zu lösen, das ihn längst dem Hohne der Seinigen Preis gegeben. Von Wanja gedemüthigt und verstossen, verräth ihm trotzdem Isbrana mit Gefahr ihres Lebens den eben erlauschten Plan einiger Zigeuner, sein Ross zu stehlen und in das Haus des Wirthes Conrad einzubrechen. Wanja, von dem Edelsinn der armen Zigeunerin tief bewegt, schwört ihr nun neuerdings ewige Treue und eilt, den Plan der Rotte zu vereiteln. Mit Hülfe zahlreicher Hirten, die sein Horn zusammenruft, vertreibt er die Zigeuner aus dem Hofe Conrad's und trägt dessen ohnmächtige Tochter Marie auf seinen Armen ins Freie. Der Dankbare trägt ihm seiner Tochter Hand und die Hälfte seines Besitzthums an. Wanja fühlt sich von dem Anblicke der reizenden Maria so mächtig hingerissen, dass wir aus der Schlussgruppe unschwer eine baldige Hochzeitsfeier prophezeien können.

In der That beginnt der zweite Act mit festlichen Vorbereitungen zur Vermählung Maria's. Die blonde deutsche Wirthstochter sieht aber nicht vergnügt darein; nährt sie doch heimlich eine ideale Liebe zu dem jungen Gutsbesitzer, der sie einmal einiger zärtlichen Worte gewürdigt. Kaum sind die jungen Leute aus der Kirche zurückgekehrt, kaum hat die schwer gekränkte Isbrana selbst ihnen das Hochzeitslied singen müssen, als Graf Wladimir in der Mitte der Hochzeitsgäste erscheint. Er benutzt einen unbewachten Augenblick, mit leidenschaftlichem Geständnisse in Marien zu dringen. Der vom Weine erhitzte Wanja wagt es, drohend zwischen sie zu treten, ein Verbrechen, für das er freilich sofort auf den Knieen um Vergebung bittet. Der Graf verzeiht nicht ungern, um desto sicherer den armen Burschen bis zur Bewusstlosigkeit berauscht und ihn Marien vergessen zu machen.

Auf nacktem Boden vor seiner Hütte schlafend, finden wir Wanja beim Beginne des dritten Actes wieder. Die treue Zigeunerin wacht bei ihm. Ermuntert, stösst er sie von sich und schilt sie ob ihrer bedeutungsvollen Warnung vor dem Grafen. Dieser hat indess ein Briefchen an Maria abgesandt, mit dem Plane einer ungestörten Zusammenkunft. Ein verschmitzter Zigeuner, Gregor, überbringt den Brief, den ihm jedoch Isbrana ablistet, um den bedrohten Wanja vor Schmach zu retten. Durch das Flehen der jungen Frau gerührt, verheimlicht sie jedoch im entscheidenden Augenblicke die bedenkliche Stelle des Briefes. Die Arme muss eilen, den Peitschenhieben Wanja's zu entkommen. Kaum ist Maria allein, so erscheint der Graf und empfängt bald das Geständniss ihrer Gegenliebe. Den Arm um Marien schlingend, zieht er sie halb gewaltsam fort, als eben Wanja unvermuthet zurückkehrt. Wüthend stürzt er sich auf den Grafen; dieser zückt den Säbel, wird aber entwaffnet und fällt unter Wanja's rächendem Streiche. Und nun folgt die erschütternde (dem „Janko" getreu nachgebildete) Scene, wo der Mörder mit blutiger Waffe vor die furchtsam starrende Menge tritt; „Hört und lasst euch sagen: Ich hab' den Herrn erschlagen!" Da ermannt sich die unterthänige Schar, den Mord des Gutsherrn zu rächen. Man versucht, Wanja zu fesseln und auszuliefern; da ruft ein Signal der treuen Isbrana die nahen Zigeuner zu Hülfe. Nach kurzem Kampfe mit den Bauern befreien sie Wanja und ziehen ihn triumphirend mit sich fort. Damit schliesst der dritte Act.

Der Rosshirt ist indess Anführer seiner Befreier, er ist Räuberhauptmann geworden. An der Seite Isbrana's beherrscht er die braunen „Kinder der Haide", ein Schrecken der Landleute und der Reisenden. Unter den letzteren findet er eines Tages unerwartete Bekannte. Die Zigeuner bringen den alten Conrad und dessen wahnsinnig gewordene Tochter herbeigeschleppt. Wanja sinkt reuig vor Marien nieder, die ihn aber nicht erkennt. Indem er Vater und Tochter frei von dannen ziehen lässt, reizt er die Zigeuner gegen sich zur Empörung auf. Aber auch Isbrana, im Tiefsten verletzt durch Wanja's wiedererwachende Liebe zu Marien, wendet sich rachgierig gegen ihn. Auf ihr Zeichen sieht sich Wanja von Häschern umzingelt und gefangen. Isbrana, ob ihrer eigenen That entsetzt, gibt sich selbst den Tod.

Schon aus diesem gedrängten Auszuge dürfte man entnehmen, dass das Buch geschickt und mit poetischem Sinne angelegt ist, im dritten Acte sogar einen nicht gewöhnlichen dramatischen Höhepunkt erreicht. Der vierte Act jedoch leimt an das Vorhergegangene einen eben so unklaren als willkürlichen Abschluss. Ist überhaupt die vieractige Form für die Oper die allerungünstigste, so wird sie geradezu verderblich, wo der Schlussact, der die Kraft und Bedeutung der Oper auf die Spitze stellen soll, matt abfällt.

Wenn Isbrana, nachdem sie drei Acte lang sich auf das grossherzigste für den Geliebten geopfert, ihn im vierten einfach den Gensd'armen ausliefert, so ist dies eben so unmotivirt und unpoetisch, als es das Wiedererscheinen der wahnsinnigen Maria, als es der ganze Ausgang Wanja's ist. Die eigentlich dramatischen Motive sind zwar auch in den ersten drei Acten nicht besonders reich oder neu, allein sie greifen natürlich und mit wirksamer Steigerung in einander und krystallisiren sich in glücklich gedachten, echt musicalischen Situationen. Beck's „Janko", dieses farbenglühende, lyrisch-epische Gedicht, hat seinen Schwerpunkt offenbar nicht in der fortreissenden Gewalt des Geschehens.

Zu dürftig für ein Drama, erschien der Stoff doch vielfach günstig für die Oper, denn diese theilt mit dem epischen Gedichte die Forderung einer ruhigen, stimmungsvollen Ausbreitung des Zuständlichen und Schildernden. Mosenthal — den wir wohl der Hauptsache nach für den Verfasser der drei ersten Acte halten dürfen — hat dies richtig erkannt und dem Tondichter sowohl durch den unvergreifbaren Gegensatz der vier Haupt-Charaktere als durch die nationalen Schilderungen des Zigeunerlebens, des Hochzeitfestes u. s. w. trefflich in die Hände gearbeitet. Der eigentliche Held des Stückes ist Isbrana; weit geringere Bedeutung hat uns der ursprüngliche Titel-Held Wanja. Er verwirrt uns durch sein fortwährendes Schwanken zwischen Isbrana und Maria, und verletzt durch die sclavische Bestialität, mit der er nach einander vor dem Gutsherrn sich in den Staub wirft und gegen die schutzlose Zigeunerin die Peitsche schwingt. Ohne Zweifel ein echt russischer Zug; allein in der idealen Sphäre, welcher die Oper nun einmal angehört, und so weit angehören muss, als sie eine eingehend dramatische Motivirung nicht zulässt, wirkt er verstimmend. Graf Wladimir hätte etwas tiefer in die Handlung eingreifen sollen, er würde dann weniger den Eindruck einer allgemeinen Theater-Figur machen. Hingegen sind die beiden Frauen-Rollen glücklich charakterisirt und bieten in ihrem Contraste der musicalischen Behandlung ein fruchtbares Feld.

Ein negatives Lob des Textbuches, welches zugleich den Componisten ehrt, ist, dass es nirgends auf äusseren Prunk abzielt. Man weiss, wie heutzutage die meisten Operntexte zusammengestellt werden. Das Erste ist die Rücksicht auf Costume, Decorationen, Aufzüge u. dgl.; man wählt ritterliche oder orientalische Trachten, blinkende Rüstungen, prachtvolle Gewänder. Nächst diesem Aufputze sorgt man für die beliebtesten Musikformen: Marsch, Trinklied, Preghiera. Die eigentliche Handlung wird ganz nebenher diesen Voraussetzungen auf den Leib zugeschnitten. Von derlei äusserlichen Rücksichten weiss das Buch zu den „Kindern der Haide" so gut wie nichts; es zeigt überall das Streben, dramatische Charaktere und Conflicte zu schaffen. — Wir können nur bedauern, dass Rubinstein an dem ursprünglichen Textbuche „Janko" theils auf eigene Faust, theils durch verschiedene Unberufene die unpassendsten Aenderungen vornahm. Er wollte Anfangs sogar die (in Ungarn spielende) Handlung nach — Mexico verlegen! Als ihm der Dichter die Unmöglichkeit dieses Begehrens vorstellte, einigte man sich endlich dahin, die Handlung nach Südrussland zu versetzen, wo der Componist sich am heimischsten fühlte. Rubinstein scheint also ursprünglich seine stärkste Seite verkannt und nicht geahnt zu haben, welchem Elemente seine Musik den grössten und verdientesten Theil des Erfolges verdanken werde.

Dieses Element ist die nationale Färbung. Was sich bei den Hörern der Rubinstein'schen Oper zuerst zum günstigen Eindruck sammelt, ist die frische Localfarbe. Wie die Lieder Rubinstein's ihren vorzüglichsten Reiz den Anklängen an slawische und orientalische Gesangsweisen verdanken, so schöpft auch seine Oper die erfrischendsten Züge aus dem „Quickborn" der Volksmusik. Alle Nummern der „Kinder der Haide", welche an slawische Volkslieder — wirkliche oder nachgebildete — anklingen, sind frisch, ausdrucksvoll, dabei immer auch von übersichtlicher

Form. Sie drängen sich fast ausschliesslich in die beiden ersten Acte zusammen, deren ungleich günstigere Aufnahme wir grösstentheils diesem Umstande zuschreiben.

Gleich das erste Duett gehört zu den besten Nummern; aus den Worten: „Dann heisst's wandern, wie die Andern", singt melodisch der weiche, leichte Trübsinn des russischen Volksliedes. Noch dramatischer und geistreicher ist in der folgenden Nummer die Verwendung der Volksmelodie, welche Isbrana vor sich hinsingt, um die Aufmerksamkeit der Zigeuner abzulenken („Ein Rösslein, ein feuriges, fliegt durch die Nacht").

Aus diesem Motiv entwickelt der Componist auch sehr geschickt das Terzett der Zigeuner, das freilich dem *Cis-moll*-Satze aus der Verschwörungs-Scene der „Hugenotten" auffallend ähnlich wird. Im zweiten Acte erscheint das nationale Element noch viel reicher und selbstständiger. Da ist zuerst das originelle Chorlied der Brautjungfern: „Was wünscht zuerst eine junge Braut?" das schon durch seine „sokratische Methode" einen neckischen Anflug von Humor mitbringt. Dann das bei aller Wildheit so anmuthige Tanzlied der Zigeuner. Die von den Tenorstimmen chromatisch herabgeschleifte walzerartige Melodie bekommt eine berauschende Kraft durch die gerissenen Accorde von sechs Guitarren und das Geschüttel des Tambourins. Zwischen die Abschnitte des wilden Zigeunerchors flechten sich die anmuthigen Strophen eines von einer Altstimme gesungenen Hochzeitliedes. Ein „Hochzeitlied" ganz anderer Art ist die hierauf folgende Romanze Isbrana's, gleichfalls von Guitarren und Tambourins begleitet und von kurzen, köstlich naturalistischen Zwischensätzchen des Chors unterbrochen, welcher hier, bloss den Rhythmus wiederholend, nicht viel mehr als ein singendes Tambourin sein will. Das Lied selbst („Zdenko durch die Haide strich") mit seinem tief leidenschaftlichen Tone und der echt volksthümlichen Behandlung gilt uns als das bedeutendste Musikstück in der Oper. Ein überraschend genialer Zug ist der Schluss des Liedes, wo die gefolterte, nicht länger verstellungsmächtige Isbrana nach den Worten: „Tanzet, singet, trinket!" in den Ausruf: „Ach, ich Arme!" ausbricht. Dieses tief schmerzliche, heftige Aufzucken, welches nach einem kühnen Einsetzen der None (*gis*) sich klagend in den *A-dur*-Dreiklang herabsenkt, überströmt das durchaus in *Moll* gehende Stück wie mit einem plötzlichen Feuerschein.

Wir haben diese farbenglühenden Musikstücke, deren jedes für sich ein intensives musicalisches Talent und nicht gewöhnlichen dramatischen Sinn bezeugt, als die blendende Seite der neuen Oper zuerst hervorgehoben. Mit ihrer Aufzählung ist leider der angenehmere Theil unserer Aufgabe vorüber. Man sollte nach diesen glänzenden Proben glauben, dass Rubinstein's Musik an dramatischer Kraft gleichen Schritt mit der Bedeutsamkeit der Situationen halten werde. Dies trifft aber nicht zu, der Componist wächst keineswegs „mit seinen grössern Zwecken". Wo das volksthümliche Genrebild ein Ende hat und das eigentliche Drama beginnt, sehen wir seine Kraft erlahmen. Zwei auffallende Erscheinungen sind es vorzüglich, die für diese Behauptung sprechen: Rubinstein's Behandlung der Liebesscenen und der Finales. In den ersteren, sollte man vermuthen, wird der Componist die ganze Tiefe und Zartheit seiner Empfindung, in den letzteren die höchste, zusammenfassende Kraft dramatischer Beherrschung äussern.

Bei Rubinstein trügen beide Vermuthungen. Die zärtlichen Scenen sind theils auffallend kühl und matt, theils merklich gezwungen. Sobald Rubinstein es nicht mehr mit Russen oder Zigeunern, sondern einfach mit Menschen zu thun hat, die still an dem Geheimnisse ihres Herzens tragen, fehlt seiner Musik das erlösende letzte Wort. Schon dem ersten Duett zwischen Wanja und der Zigeunerin mangelt die innere Lebenswärme, die durch einige hohe Brusttöne und heftige Geigen-Figuren nicht ersetzt wird. Auch die Liebes-Duette zwischen dem Grafen und Maria sind matt, kühl, äusserlich. Wenn noch in dem ersten derselben (in *F-dur*) die Melodie: „Dachtest du meiner", eine etwas weichliche Empfindung athmet, so bleibt das Duett der Liebenden im dritten Acte, das auf gewaltigen Schwingen der Leidenschaft emporstürmen sollte, vollends auf dem Sand der Phrase sitzen. In den beiden Monodieen Maria's („Arien" kann man sie nicht nennen) bemüht sich der Componist sichtlich, die poetische Stimmung des Gedichtes treu nachzufühlen; allein das kaum Angeknüpfte wird so oft wieder abgerissen, das augenblicklich Empfundene so absichtsvoll weiter gekünstelt, dass der Hörer zu einer ruhigen, gesammelten Stimmung nicht gelangt. Wie in der Rolle des Grafen, so fliesst auch in jener Wanja's und Conrad's der melodische Quell sehr spärlich, so dass wir selbst kurze und wenig bedeutende Cantilenen derselben („Ich weiss, dein Herz ist frei von Sünd'", „Mit mir zieh'st du dahin" u. a.) dankbar und beifällig aufnehmen.

Man könnte hieraus schliessen, dass etwa nur die Betonung des Zarten, Empfindsamen nicht Rubinstein's Stärke sei, und diese entschieden nach der Seite des Energischen liege. Allein die Art, wie er gerade die dramatischen Höhepunkte, das thätige Eingreifen der Massen behandelt, die Finales nämlich, gestattet diese Auslegung nicht. Wir haben in seinen Finalsätzen nicht viel mehr als die ungeordnete, stossweise Bewegung roher Massen gefunden.

Wie dankbar für den Componisten ist z. B. der dritte Actschluss, wo Bauern und Zigeuner gegen einander stürmen, bis endlich die letzteren Wanja befreien. Und was hat Rubinstein Anderes daraus gemacht, als ein wüstes

Durcheinandertoben! Die Chöre der Zigeuner, mit Ausnahme des Hochzeitschors, sind roh und wild, nicht im Sinne ästhetischer Charakteristik, sondern in musicalischem. Wie gequält und zerrissen ist der Chor der einbrechenden Zigeuner: „Rasch ans Werk!" (Dabei kommen sie natürlich nicht vom Fleck.) Wie stimmungslos und geradezu hässlich die Einleitung des vierten Actes mit dem Trinklied! Von den grösseren Ensembles hat Rubinstein nur das Quartett mit Chor in *B-dur*: „Was fasst mich an", übersichtlich und wahrhaft wirksam behandelt. Sonst sahen wir gerade in den Nummern, wo Rubinstein alle Mittel der Charakteristik und der äusseren Tonstärke häuft, den Effect ausbleiben. Wenn Richard Wagner den „Effect" als „Wirkung ohne Ursache" definirt, so leiden die „Kinder der Haide" eher an „vielerlei Ursachen ohne Wirkung". Im dritten Acte hat uns nur Eine Nummer befriedigt: das sehr geistreich gedachte Brief-Terzett. Ganz trostlos, auch in rein musicalischer Hinsicht, ist der Schlussact; eine einzige kleine Perle glänzt darin: Isbrana's hochdramatischer Ausruf: „Wer ist's, die ins Elend dich gebracht? sie!"

Ausser den Uebelständen der Erfindung und der musicalischen Form, welche oft zerfahren, unübersichtlich und durch häufigen Tactwechsel zerstückt erscheint, schadet eine unzweckmässige Instrumentirung der Wirkung unserer Novität. Die Begleitung des Gesanges ist zum Theil dumpf und ausdruckslos, indem sie vorwiegend den tieferen Lagen der Streich-Instrumente ohne genügende Lichtwirkung von Seiten der Bläser anvertraut ist; zum Theil deckt sie die Singstimmen durch übermässige, unruhige Figuration.

Manchen interessanten Zug der Oper hätten wir noch gern hervorgehoben, manche Bemerkung gern hinzugefügt —, unser Bericht ist aber zu weit vorgeschritten, als dass wir, für heute wenigstens, uns länger vertiefen dürften.

Für die Frage, wie ein intensives Talent wie Rubinstein eine Oper schreiben konnte, die neben so glänzenden Musikstücken, wie die Anfangs erwähnten, so viel Unbedeutendes, ja, Verkehrtes und Lästiges mitschleppt, wüssten wir nur Eine individuelle Lösung. Sie liegt in der überstürzten, kritiklosen Productivität Rubinstein's. Hätte er die „Kinder der Haide" mit jener überlegenden Ruhe geschrieben, die nicht alles, was unter die Feder kommt, gleich niederschreibt und stehen lässt, hätte er an der Oper zwei Jahre gearbeitet und sie zwei weitere Jahre liegen lassen, anstatt das Ganze in einigen Sommermonaten hinzuwerfen, und es abzugeben, ehe noch die letzte Seite trocken war: wir sind überzeugt, sein Werk hätte in der modernen Opern-Literatur einen Platz eingenommen, wie wir ihn den frühgeborenen „Kindern der Haide" unmöglich vindiciren können.

Die Aufführung der neuen Oper gehörte zu den gelungensten des Hof-Operntheaters. Frau Csillag spielte und sang die ihrer künstlerischen Individualität so ganz zusagende Rolle der Isbrana mit bewunderungswürdiger Kraft und Ausdauer. Herr Ander fand in dem Charakter des Wanja eher ein widerstrebendes Problem; es gereicht ihm darum zu besonderem Lobe, dass er als Sänger und Schauspieler ganz Vortreffliches leistete. Die Fräulein Krauss und Weiss, die Herren Walter, Mayerhofer, Koch, Lay und Hrabanek reihten sich den Genannten verdienstlich an. Ein besonderes Verdienst um die exacte Aufführung hat Herr Capellmeister Dessoff, der die äusserst schwierige Novität mit aufopferndem Eifer einstudirt hatte.

Ed. H.

Musikfest in Barmen.

Den 25. und 26. Februar 1861.

Der Sinn für die Tonkunst hat sich seit den letzten zehn Jahren im Wupperthale auf sehr erfreuliche Weise gesteigert. Elberfeld hat im vorigen Jahre bei dem Wiederaufbau des Casinogebäudes auf einen geräumigen Concertsaal Rücksicht genommen, der durch ein zweitägiges Musikfest eingeweiht wurde, und Barmen hat an den oben genannten Tagen dieses Jahres einen prächtigen Concertsaal eröffnet, der durch den Umbau des Gebäudes der Gesellschaft Concordia entstanden ist und der Stadt zur grossen Zierde gereicht.

Dieser Saal ist mit einem Aufwande von mehr als 40,000 Thalern, welche der Gesellschafts-Casse nur zu zwei Procent Zinsen und einem Procent Amortisation durch Zeichnungen und gleichzeitige Erhöhung der Gesellschafts-Beiträge überwiesen worden sind, erbaut, und als bedeutendste Zierde desselben prangt im Hintergrunde eine Orgel von vierundvierzig Stimmen, drei Manualen und Pedal, aus der berühmten Werkstatt der Herren Ad. Ibach Söhne in Barmen, ein vortreffliches Werk, das allein sechs Tausend Thaler kostet, welche eine freiwillige Gabe kunstsinniger Einwohner der Stadt sind. Wo die Liebe zur Tonkunst so reichliche äussere Mittel zu ihrem Gedeihen spendet, da herrscht auch jedenfalls die Ueberzeugung, dass die Anregungen der Musik auf Herz und Gemüth zu den wirksamsten Förderungsmitteln der Erziehung und Bildung und jener sittlichen Veredlung des Menschen gehören, welche, auf dem Geiste und der Wahrheit des Christenthums beruhend, über dem starren Glauben an den Buchstaben nicht die Liebe zum Nächsten und die Freude an Gottes Schöpfung und an den Idealen, durch die uns die Kunst über die Alltagswelt erhebt, vergisst.

Der neue Saal ist auf die Länge von 103 Fuss 46 Fuss breit und 35 Fuss hoch; im antiken Baustyl sehr geschmackvoll gebaut, macht er bei glänzender Beleuchtung durch vierzig Sterne von je acht Gasflammen, die von der Decke an vergoldeten Stangen herab hangen, gleich beim Eintritt einen überraschenden Eindruck. Wäre er 10 bis 12 Fuss länger, so dürfte er ohne Zweifel für einen der schönsten Concertsäle Deutschlands anerkannt werden. Es ist jedoch Raum zu einer solchen Verlängerung in der Zukunft vorhanden, und bei den ganz ausgezeichneten akustischen Verhältnissen hört man in dem damit verbundenen Vorsaale fast eben so gut, als in dem Hauptsaale. In der Mitte der Langwand (der Fensterseite gegenüber) steht in einer Nische das kolossale Brustbild des Königs auf einer marmornen Säule, zu beiden Seiten zwei eilf Fuss hohe Spiegel in Goldrahmen, das Geschenk eines in Frankreich wohnenden, in Barmen geborenen Kunstfreundes.

In der hinteren Querwand nimmt die Orgel zwischen zwei korinthischen Säulen die Mitte ein; fünf Karyatiden tragen den Architrav, und zwischen jenen stehen vierzig Principalpfeifen von englischem Zinn im Prospect. Der Orgel gegenüber, oberhalb der drei Eingänge des Saales, befindet sich eine, jedoch nur vier bis fünf Fuss vorspringende Galerie.

Das Concert am Samstag den 23. Februar begann mit Beethoven's Ouverture: „Zur Weihe des Hauses", Op. 124, deren Aufführung sogleich die Klangfülle offenbarte, die nachher bei den Chören und bei jeder einzelnen Gesang- und Instrumental-Leistung immer wunderbarer hervortrat. Die Ausführung war präcis und schwungvoll, das Geigen-Quartett sehr brav, die Blas-Instrumente zum Theil (z. B. Oboe, Trompete) vorzüglich, allein im Ganzen doch die schwache — oder vielmehr die zu starke — Seite der Capelle.

Nach der Ouverture sprach Herr C. Siebel, der sich durch seine Dichtungen einen Namen in der zeitgenössischen poetischen Literatur erworben hat, einen Prolog, in welchem er die fünf Priester des deutschen Musentempels: Bach, Händel, Haydn, Mozart und Beethoven, vorführte und über die Bestimmung des neuen Saales recht schöne Worte sagte.

Händel's Messias, zum ersten Male in Deutschland mit Orchester und Orgelbegleitung in einem Concertsaale aufgeführt, wurde fast in der ganzen Vollständigkeit der Partitur—mit Weglassung von nur wenigen Nummern—gegeben. Dennoch blieb die Theilnahme des Publicums bis zum Ende in vollem Maasse gespannt. Gleich der erste Chor in *A-dur*: „Denn die Herrlichkeit Gottes", erregte durch die mächtige, von der akustischen Architektur des Saales wunderbar zusammengehaltene und verstärkte Klangfülle einen unwillkürlichen Ausbruch des lautesten Beifalls. Aber dieser Beifall galt auch zugleich der Präcision der Ausführung, der Sicherheit und Festigkeit der Einsätze, der sichtbaren Freude am Gesange, die den Chor (Singverein und Liedertafel von Barmen und Singverein aus Elberfeld) belebte und von Anfang bis zu Ende der ganzen Aufführung sich gleich blieb. Herr Krause leitete das Ganze mit Ruhe und Sicherheit, und hatte die Genugthuung, in der gelungenen Aufführung des grössten Meisterwerkes der deutschen Tonkunst den Lohn seiner künstlerischen Bestrebungen zu ärnten, der ihm um so bereitwilliger durch den Beifall aller Kenner zuerkannt wurde, je anspruchsloser und bescheidener er ihn durchaus nicht zu suchen schien.

Herr Karl Schneider aus Wiesbaden war wieder einmal ganz das, wozu ihn die Natur und sein Fleiss gemacht haben, ein vollendeter Oratoriensänger. Wir dürfen aber nicht unterlassen, zu bemerken, dass sowohl ihm, als allen Solisten, die oft erwähnten akustischen Vorzüge des Saales ihre Aufgabe ausserordentlich erleichterten. Eben so classisch waren die Leistungen des Fräuleins Francisca Schreck aus Bonn. Auch Herr Schiffer aus Köln sang die Bass-Partie befriedigend. Die Sopran-Partie war dem Fräulein Marie Büschgens aus Crefeld anvertraut; für eine junge Sängerin, die erst vor Kurzem ihre Studien in Leipzig beendigt hat, lös'te sie ihre schwierige Aufgabe auf anerkennungswerthe Weise. Sie ist im Besitz einer schönen, volltönigen Sopranstimme und wird bei fortgesetztem Fleiss unter guter Leitung, deren sie für Ausdruck und Aussprache noch sehr bedarf, eine gute Sängerin werden. Sie erhielt mehrfach recht lebhaften Beifall.

Das Concert am Sonntag den 24. Februar brachte Beethoven's Leonoren-Ouverture und C. M. von Weber's Jubel-Ouverture. Dazwischen Vorträge der genannten Solisten. Die talentvollen Gebrüder Seiss, von denen der ältere (Franz), ein sehr braver Violinist, schon seit längerer Zeit in Barmen wohnt, der jüngere (Isidor), Pianist, seinen ersten Künstler-Ausflug an den Rhein gemacht und sich durch sein Spiel in der musicalischen Gesellschaft in Köln ganz vorzüglich empfohlen hatte (vergl. Niederrh. Musik-Zeitung Nr. 8), vertraten die Instrumental-Vorträge. Ersterer spielte das Concert von Mendelssohn (nachgerade wird es Zeit, dass die Violinisten sich erinnern, dass es noch andere Concerte gibt!) mit vorzüglicher Technik; sein jüngerer Bruder trug das Concert in *Es-dur* von C. M. v. Weber vor und ärntete durch glänzende Bravour und künstlerischen Vortrag, der leider nicht zum besten durch das Orchester unterstützt wurde, rauschenden Applaus. L. B.

Die Oper „Faust" von Gounod.

Ueber diese am 10. Februar auf der darmstädter Hofbühne zuerst aufgeführte Oper des französischen Componisten geht uns ferner von einem Freunde ein kurzer Bericht zu, der aus der Feder eines dortigen Kenners geflossen. Der Mann schreibt: „Mit ganz besonderem Vergnügen gebe ich Ihnen Nachricht über die gestern zum ersten Male in Scene gegangene Oper Faust. Ich gestehe offen, seit vielen Jahren im Gebiete der Oper keine Novität gehört zu haben, welche mich in der Weise angesprochen, wie dieser Faust. Die Göthe'sche Dichtung, recht geschickt bearbeitet, ward mit einer ihr entsprechenden und ebenbürtigen Musik ausgestattet, welche von einem sehr bedeutenden Talente ihres Schöpfers Zeugniss ablegt. Besonders ist es der dritte Act, der wahrhaft hinreissend wirkt — nicht etwa durch blendenden musicalischen Aufputz oder gar Effecthascherei — nein, sondern durch den Adel seiner Melodieen, so wie durch den wahrhaft poetischen Geist, der ihn durchweht. Die anderen vier Acte sind geringeren Gehaltes, können aber doch einen Vergleich mit einer Meyerbeer'schen Oper sehr zu ihren Gunsten aushalten. Diese Oper wird ihren Weg durch Deutschland bald gemacht haben. Die Aufführung anlangend, vornehmlich in Bezug auf die Leistung der Sänger, war das Meiste nur mittelmässig. Der grossen Aufgabe gewachsen waren nur Fräulein Schmidt (Gretchen) und Herr Becker (Faust). Diese Beiden leisteten Ausgezeichnetes. Capellmeister Schindelmeisser hat sich mit dem Werke grosse Mühe gegeben und um dessen äusserst beifällige Aufnahme sich sehr verdient gemacht. — Zur zweiten Aufführung dieser Oper am 17. Februar war der Componist persönlich erschienen, und soll er sich über die Scenirung, die Leistung der oben genannten Darsteller, insbesondere über das Orchester lobend ausgesprochen haben."

Neuntes Gesellschafts-Concert in Köln

im Gürzenich,

unter Leitung des städtischen Capellmeisters Herrn Ferd. Hiller.

Dinstag, 5. März 1861.

Programm. Erster Theil: 1. Ouverture zur Zauberflöte von W. A. Mozart. 2. Gebet: „Verleih' uns Frieden", für Chor und Orchester von F. Mendelssohn-Bartholdy. 3. Arie aus Orpheus von Gluck; Fräulein Wilhelmine von Kettler. 4. Violin-Concert in *E-moll* von Ed. Franck; Herr Concertmeister Grunwald. 5. „Gesang Heloïsens und der Nonnen am Grabe Abälard's" für Alt-Solo, Chor und Orchester von F. Hiller; Solo: Fräulein von Kettler. 6. Phantasie für Violoncello von Piatti, gespielt von Herrn Alexander Schmit aus Moskau. 7. Alt-Arie: „O hör' mein Fleh'n" (Fräulein von Kettler), mit Chor aus Samson von Händel. 8. Ouverture zu Göthe's Iphigenie von Bernhard Scholz (zum ersten Male).

Zweiter Theil: Musik von L. van Beethoven zu Vigano's Ballet: „Die Geschöpfe des Prometheus" (zum ersten Male).

Das Concert war sehr interessant durch Mannigfaltigkeit und das viele Neue, welches theils in wirklich neuen Compositionen, theils in hier zum ersten Male gehörten bestand. Auch F. Hiller's Heloïsen-Gesang und Ed. Franck's Violin-Concert waren so gut wie neu, da ersterer, vor zehn Jahren einmal gehört, erst jetzt gedruckt worden (*Naenia Heloïsae et Monalium*, Op. 62, Breslau, bei F. E. C. Leuckart), und letzteres auch nur Ein Mal (den 6. November 1855 von Th. Pixis) vorgetragen worden.
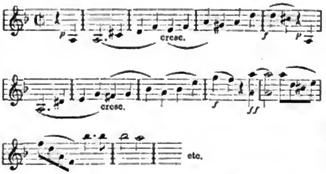
Ueber Hiller's Grabgesang Heloïsens u. s. w. verweisen wir auf unsere Beurtheilung in Nr. 49 des Jahrgangs 1860 vom 1. December, und haben nur hinzuzufügen, dass die tief empfundene, süss (nicht süsslich) melodische Composition einen Erfolg hatte, den wiederholter Applaus bekundete.

Das Concert für die Violine in *E-moll* von Eduard Franck wurde von Herrn Concertmeister Jul. Grunwald so meisterhaft gespielt, dass jedem Solo und jedem Satze der rauschendste Beifall und dem Schlusse Hervorruf folgte. Herr Grunwald erregte durch Fülle des Tones, Reinheit des Spiels, glänzende Technik die Bewunderung des Publicums und, was mehr als das Alles ist, durch treffliche Auffassung und seelenvollen Vortrag der schönen Composition eine hohe Befriedigung bei allen, die in der Musik mehr als Virtuosität suchen. Wir sagten: der schönen Composition — das ist aber viel zu wenig gesagt für dieses ausgezeichnete Werk, bei dessen Dichtung die Muse der Tonkunst dem Componisten in glücklichster Stunde gelächelt hat. Was wir vor sechs Jahren (in Nr. 45 des Jahrgangs 1855 vom 10. November) über Erfindung und Entwicklung der Motive, über den bedeutenden Inhalt, durchweg edeln Charakter und die poetische Stimmung, welche namentlich den ersten und zweiten Satz durchweht, geschrieben haben, ist uns durch die jetzige Ausführung noch überzeugender bewährt worden, und auch das Publicum nahm das Werk mit grossem Beifalle auf. Hatte es doch einige Tage vorher, von Herrn Grunwald in der musicalischen Gesellschaft gespielt, dort eine wahre Begeisterung bei den zahlreichen Zuhörern erregt. Den Wunsch, den wir bei der Aufführung im Jahre 1855 aussprachen, die damals am Schlusse des ersten Satzes auf einem langen Orgelpunkt befindliche Cadenz verkürzt zu sehen, jetzt in vollem Maasse erfüllt zu hören, war uns recht erfreulich; Franck hat nämlich jene Cadenz so gut wie ganz gestrichen, wodurch offenbar der edle Stil des ganzen Satzes in reinerer Form erscheint. Gegen diesen Stil scheint uns nur noch der Vortrag einer Arpeggien-Stelle in demselben Satze „mit springendem Bogen" zu verstossen, der, wie wir vernehmen, in der Violinstimme vom Componisten vorgeschrieben ist. Herr Grunwald ist mit uns gleicher Meinung, dass der gebundene Vortrag mit breitem Strich hier wirkungsvoller und den Melodieen der Blas-Instrumente an dieser Stelle angemessener sein würde.

Nun aber fragen wir: wie ist es möglich, dass ein Violin-Concert von solchem Gehalte, und das zugleich dem Spieler Gelegenheit gibt, als solcher zu glänzen — denn es gehört allerdings

ein Meister dazu, es ganz zur Geltung zu bringen —, noch nicht durch den Druck veröffentlicht ist? Liegt dies an Franck's Bescheidenheit oder an dem Mangel an Urtheil bei den Musik-Verlegern? Die grossen und kleinen Geiger unserer Zeit spielen fast nichts mehr als Beethoven's und Mendelssohn's Concert; wie gern würden sie danach greifen, wenn ihnen ein neues, jenen ebenbürtiges, gehaltvolles und glänzendes zugänglich wäre!

Eine völlige Neuigkeit war die Ouverture (*D-moll*) zu Göthe's Iphigenie von Bernhard Scholz, Capellmeister in Hannover. Es will etwas sagen, wenn eine Ouverture als achte Nummer nach sieben vorhergegangenen, deren Ausführung über anderthalb Stunde gedauert, noch ein solches Interesse und eine so gespannte Aufmerksamkeit erregt, wie dies bei dem neuen, hier noch ganz unbekannten Werke von Scholz der Fall war. Und das war nicht Ergebniss der Neugierde, wie das bei prahlend angekündigten und bevorredeten Producten der Zukunftsmusiker häufig der Fall ist, sondern des Eindrucks, den gleich von vorn herein das *Largo* der Einleitung machte, das durch einen, wir möchten sagen: Cherubini'schen, Charakter frappirte. Das Thema des *Allegro agitato*:



steigerte die Theilnahme, und die Erwartung, welche die Introduction und der Eintritt des Allegro's rege machten, wurde keineswegs getäuscht, das Werk hatte einen entschiedenen Erfolg, und es verdient ihn vollkommen; ja, wir stehen nicht an, zu sagen, dass es unter den vielen Ouverturen neueren Datums eine sehr hervorragende Stelle einnimmt und den grossen Mustern der Gattung am nächsten kommt. Zunächst ist hervorzuheben, dass die Ouverture ein einheitliches musicalisches Ganzes bildet; sie hält eine ausgeprägte Stimmung fest, welche sich ohne gezwungene Deutung aus dem Drama entwickeln lässt, und sie vermeidet, sich in Ausmalung des Details der dramatischen Handlung zu verlieren und dadurch auf unmusicalische Weise Programm-Musik zu werden. Der Componist arbeitet mit langen Motiven, nicht mit Stückwerk, seine Ouverture hat Fluss und Klarheit, aber Beides nicht auf Kosten der Phantasie und des höheren Fluges, und sie hat Charakteristik und Wirkung durch rein harmonisch-musicalische Mittel, nicht durch übermässige Accord-Gebilde, schneidende Vorhalte und Missbrauch der Dissonanzen und der lärmenden Klang-Instrumente. Gegen die früheren Compositionen von Scholz, die uns alle Achtung vor dem Wissen des Musikers und der gediegenen Arbeit einflössten, finden wir in dieser Ouverture einen grossen Fortschritt in Bezug auf Erfindung, und eine Durchführung, die nicht bloss interessant, sondern voll Leben und Schwung ist, stets anregt und keineswegs bloss den Verstand in Anspruch nimmt. Eine schwierige Aufgabe war es, den versöhnenden Schluss des Drama's auch durch den Schluss der Ouverture anzudeuten. Ihre Lösung würde dem Componisten ganz gut gelungen sein, wenn die Flöte nicht so solomässig, fast virtuosenartig, dabei mitwirkte. Die auf *d cis H A* absteigende, im *pp* fortsurrende Achtel-Figur der Bratschen und Bässe, das „Lebewohl" in den Hörnern und Fagotten — anklingend an Beethoven's Sonate Op. 81 — deuten recht schön die Einschiffung und den Abschied an; auch der Eintritt der Flöte ist an sich ein recht hübscher Gedanke, aber die Ausführung ist zu kraus; verhallende Melismen in Halben oder Vierteln würden unserer Meinung nach angemessener sein.

Der Sängerin Fräulein Wilhelmine von Kettler ging ein empfehlender Ruf vorher; sie besitzt eine wohllautende Altstimme, deren höhere Töne aber nicht forcirt werden dürfen, doch ist im Ganzen ihr Vortrag etwas eintönig und hat zu wenig Colorit. Die Partie der Heloïse sang sie recht gut, eben so die Recitative zwischen der ersten Arie (in drei Sätzen) aus Gluck's Orpheus. Die Arie selbst, so wie die Arie aus Händel's Samson sprachen das Publicum weniger an. Da Fräulein von Kettler überhaupt an dem Concertabende nicht gut disponirt war, so würde es ungerecht sein, ein zu strenges Urtheil über ihre Leistung zu fällen.

Herr Alexander Schmit aus Moskau erregte durch seine ausgezeichnete Technik auf dem Violoncell, die er in dem glänzenden Vortrage einer Phantasie von Piatti, welche bedeutende Schwierigkeiten bot, bewährte, einen rauschenden Beifallssturm.

Beethoven's Musik zu dem Ballet: „Die Geschöpfe des Prometheus", wurde, mit Ausnahme der mehr bekannten Ouverture, hier zum ersten Male gehört. Zu vollem Verständniss der einzelnen Nummern würde ein ausführlicheres Programm der Pantomime nöthig sein. Die Ueberschriften reichen dazu nicht hin. Das wird aber schwerlich noch irgendwo aufzufinden sein, da ja bis vor Kurzem noch Zweifel darüber geäussert wurden, ob überhaupt dieses Ballet von Vigano wirklich jemals gegeben worden sei. Diese sind nun durch einen Theaterzettel in Wien vom Jahre 1801 gehoben, den Dr. Leopold Sonnleithner aufgefunden. Danach fand die erste Vorstellung den 28. März 1801 im Hofburg-Theater Statt, und das Ballet wurde in diesem und dem folgenden Jahre oft wiederholt; seitdem aber bei Lebzeiten Beethoven's nicht wieder. Erst im Jahre 1843 am 18. November kam es wieder zum Vorschein, am Kärnthnerthor-Theater in zwei Acten und sechs Abtheilungen, aber mit Musik von Beethoven, Mozart und J. Haydn. Aus Beethoven's Partitur waren nur die interessantesten Stücke benutzt. Auch in Mailand kam am 22. Mai 1843 im Theater *Alla Scala* das Ballet zur Aufführung, aber umgearbeitet und ebenfalls nur mit theilweiser Benutzung von Beethoven's Musik (Schindler, I., p. 78 ff).

Die Composition fällt also in die erste, so genannte Mozart'sche Periode Beethoven's und folgte unmittelbar der ersten Sinfonie in *C-dur*. Es fragt sich nun, ob die vier Nummern Tanzmusik, die wir ausser der Ouverture besitzen, alles gewesen, was Beethoven zu dem Ballet geschrieben. Das ist kaum denkbar; denn wie hätten diese ein ganzes Ballet füllen können? Pantomimen-Scenen ohne Musik sind doch auch nicht möglich; also haben sich wahrscheinlich die Verbindungs-Nummern verloren, oder Beethoven hat dem Balletmeister erlaubt, Einschaltungen zu machen, wie sie später Statt fanden.

Zu den Curiositäten, die sich an diese Musik Beethoven's knüpfen, gehört, dass der Beginn der Ouverture mit einem dissonirenden Accord den Capellmeister Preindl (1758—1826) dermaassen erbitterte, dass er dem Neuerer ewige Feindschaft schwur und den Schwur auch hielt (Schindler a. a. O.). Ferner ist die Rolle, welche die schöne Melodie des Finales im Ballet bei Beethoven spielt, merkwürdig. Am bekanntesten ist sie durch das Finale der *Sinfonia eroica* geworden, bei deren erster Aufführung in Wien sie bei Vielen, denen sie aus dem Ballet noch in Erinnerung war (denn wer, der sie einmal gehört, könnte sie auch wohl vergessen?), Anstoss erregte. Sie erscheint aber zuerst in „Sechs Contratänze von Beethoven. Bonn, bei Simrock." Darauf im Ballet „Prometheus". Dann als Thema zu den fünfzehn herrlichen Variationen Op 35, gedruckt im Jahre 1803. Hier schon mit: „*Introduzione col Basso del Thema*". Endlich im Finale der *Eroica*, ebenfalls mit der Einleitung durch den Bass und dessen Verirrung bis zum Eintritt der Melodie mit vollem Orchester.

Tages- und Unterhaltungs-Blatt.

Essen, 26. Februar. Das Concert, welches Herr Ernst Holfer in den schönen Räumen des neuen Casinogebäudes veranstaltete und leitete, fand eine grosse Theilnahme und eine treffliche Ausführung. Es begann mit C. M. von Weber's Ouverture zu Oberon. Darauf führte uns Herr von Königslöw sein meisterhaftes Geigenspiel vor. Es war ein Violin-Concert von Spohr, worin der Künstler die Zuhörer entzückte, sowohl durch die Leichtigkeit, mit der die schwierigsten Passagen überwunden wurden, als durch die Reinheit, Fülle und Rundung des Tones, wie ganz besonders durch den seelenvollen Vortrag, der das Spiel des Herrn von Königslöw weit über die bewunderte Technik so mancher anderen Violin-Virtuosen erhebt. Der Künstler wurde mit dem rauschendsten Beifalle gelohnt. Der 42. Psalm von Mendelssohn: „Wie der Hirsch schreit", wurde vom Gesangvereine vorgetragen, die Arien sang Fräulein Arnold aus Elberfeld. Noch einmal trat Herr von Königslöw auf mit jenem gesangreichen Andante von Ernst, an dem wir nichts mehr beklagten, als dass der Schmelz der perlenden Töne so schnell vorüberzog. Den würdigen Schluss des Concertes bildete die *C-moll*-Sinfonie (Nr. 5) von Beethoven. Wir erinnern uns nicht, eine Beethoven'sche Sinfonie hier in Essen in solcher Abrundung gehört zu haben. Die Ausführung liess kaum etwas zu wünschen übrig; das herrliche Werk kam zu ergreifender Wirkung.

Berlin. Die Gastspiele im Opernhause nehmen nächstens ihren Anfang. Es treffen dazu binnen Kurzem hier ein: die Sängerin Fräulein Georgine Schubert von Dresden, Fräulein Lucca von Prag und Madame Ferraris aus Paris. Im Friedrich-Wilhelmstädtischen Theater ist Herr Wachtel in einigen Monaten als Gast zu erwarten. Herr Director Wallner hat den grössten Theil des Opern-Personals vom hamburger Stadttheater nebst Chor und Capellmeister Stoltz engagirt, um während der Sommermonate in seinem Theater zu gastiren.

Mainz. Unser Theater hat seit Kurzem den Versuch gemacht, statt der früheren Einleitungs- und Zwischenact-Musik bei kurzen Lust- und Schauspielen gediegene Musikwerke zur Aufführung zu bringen. So hörten wir bereits an zwei Abenden die Sinfonieen in *D* und *A* (Nr. 2 und 8) von Beethoven in gelungener Weise executiren, und die Vorführung von anderen Sinfonieen steht in Aussicht. Wir begrüssen diese Neuerung mit Freuden und hoffen, sie anderwärts nachgeahmt zu sehen.

Der berühmte italiänische Tenorist Carrion gastirt gegenwärtig hier. Er trat bis jetzt in zwei Rollen, „Troubadour" und „Nachtwandlerin", auf und zeigte sich in beiden als eine Künstlergrösse ersten Ranges. Derselbe wird noch in „Tell" auftreten.

Hannover. Der ausgezeichnete Violin-Virtuose August Kömpel hat seine Entlassung aus dem königlichen Capelldienste genommen und wird für einige Zeit Kunstreisen machen.

Alfred Jaell erhielt vom Herzog von Sachsen-Coburg-Gotha die Medaille nebst Decoration für Kunst und Wissenschaft.

Offenbach wird, wie verschiedene Zeitungen melden, mit seiner französischen Truppe im bevorstehenden Sommer Deutschland bereisen und in Berlin, Wien, Prag und mehreren anderen Städten Vorstellungen geben.

Deutsche Tonhalle.

Zur einstweiligen Beruhigung derer, welche sich in den letzten Tagen schriftlich an uns gewandt haben oder demnächst noch an uns wenden werden, bemerken wir, dass in Folge der schweren Erkrankung des Herrn A. Schüssler, unseres Schriftführers, leider erst in einigen Wochen Antworten und überhaupt Kundgebungen von uns erfolgen können.

Mannheim, 9. März 1861. Der Vorstand.

Ueber das dritte Winter-Concert des kölner Männergesang-Vereins, in welchem Herr Alfred Jaell spielte, und über die Soiree des Fräuleins Ingeborg-Sterck berichten wir in der nächsten Nummer.

Die Niederrheinische Musik-Zeitung erscheint jeden Samstag in einem ganzen Bogen mit zwanglosen Beilagen. — Der Abonnementspreis beträgt für das Halbjahr 2 Thlr., bei den K. preuss. Post-Anstalten 2 Thlr. 5 Sgr. Eine einzelne Nummer 4 Sgr.

Briefe und Zusendungen aller Art werden unter der Adresse der M. DuMont-Schauberg'schen Buchhandlung in Köln erbeten.

Verantwortlicher Herausgeber: Prof. *L. Bischoff* in Köln.
Verleger: *M. DuMont-Schauberg*'sche Buchhandlung in Köln.
Drucker: *M. DuMont-Schauberg* in Köln, Breitstrasse 76 u. 78.

Niederrheinische Musik-Zeitung

für Kunstfreunde und Künstler.

Herausgegeben von Professor *L. Bischoff.* — Verlag der *M. DuMont-Schauberg*'schen Buchhandlung.

Nr. 11. **KÖLN, 16. März 1861.** **IX. Jahrgang.**

Nachtrag zu Adrian Petit's Lebensskizze.

Die Niederrheinische Musik-Zeitung veröffentlichte im Januar dieses Jahres (Jahrgang IX., Nr. 3) die werthvolle Abhandlung über den verschollenen Meister Adrian Petit Coclicus von Herrn Ernst Pasqué in Darmstadt, die im October vorigen Jahres von der niederländischen Gesellschaft zur Beförderung der Tonkunst mit einer Prämie gekrönt wurde. Die Mittheilungen über das ziemlich unstäte Leben dieses Meisters sind jedenfalls sehr interessant. Die Kunstgeschichte kann es dem geehrten Verfasser nur Dank wissen, neue, auf gründlichen Studien beruhende Forschungen zu Tage gefördert zu haben. Indessen erscheinen sie nicht ganz vollständig, indem aus einigen ziemlich umfassenden Aufschlüssen über das Leben und Wirken des genannten Meisters, die schon früher in die Oeffentlichkeit gelangt sind, z. B. über den Aufenthalt Adrian Petit's in Preussen und sein Verhältniss zu dem Herzog Albrecht, nichts erwähnt ist. Auch spricht sich Adrian Petit über die von ihm angewandte Lehr-Methode, so wie über seine Studienzeit bei Josquin de Prés ziemlich ausfuhrlich mit eigenen Worten aus. Möge es mir daher gestattet sein, in einem kurzen Nachtrage die fehlenden Daten zusammenzustellen.

Ueber Adrian Petit's Aufenthalt in Preussen, über sein ziemlich wüstes Treiben am Hofe des Herzogs Albrecht gibt uns ein ganz vortrefflicher Aufsatz Auskunft, der vor mehreren Jahren in der Zeitschrift „Germania" (Band II., 3. und 4. Lieferung) unter dem Titel: Ueber deutsche Musik im sechszehnten Jahrhundert, von Voigt in Königsberg erschien. Leider ist diese Zeitschrift eingegangen, wie sie überhaupt wenig Verbreitung gefunden zu haben scheint. Ich theile daher die auf Adrian Petit bezüglichen Stellen wörtlich daraus mit.

„Seit Adrian Petit's Verbannung aus den römischen Staaten", heisst es daselbst, „erscheint er als ein talentvoller, aber durchaus liederlicher und lasterhafter Vagabunde. Er durchstreifte einen Theil von Frankreich und Spanien und predigte in den Städten allerlei wüstes und wohl auch ketzerisches Zeug. Das verächtliche Achselzucken, mit dem man ihn überall fortwies, sicherte ihn vor härterer Strafe. Er gesteht selbst, dass man ihm nachgesagt: Er ist ein Musiker, er ist ein Phantast, weiss nicht, was er spricht; er ziehe seiner Wege. — In Deutschland angekommen, wurde er Professor der Musik an der frankfurter Akademie; aber der geringe Sold brachte ihn in drückende Lage. Dem Herzog Albrecht empfahl er sich, als derselbe einst in Wittenberg war. Philipp Melanchthon überreichte einen Gesang in des Künstlers Namen, dem dieser noch mehrere folgen liess. Der Herzog zeigte sich Anfangs durch Geschenke erkenntlich, bis er ihn ganz in seine Dienste nahm. Seine Gesänge erfreuten Albrecht, der ihn nur den Kunstreichen nannte. Aber das lockere Leben des Künstlers bereitete ihm fortwährend Unannehmlichkeiten und brachte ihn endlich wieder um seine Stellung. Zuerst nahm er sich heraus, wieder seine wirren Lehren in Kirchenpredigten hören zu lassen, wenngleich nur wenig Leute sein fremdes Geschwätz verstanden. Herzog Albrecht verlangte öffentlichen Widerruf. Dessen schämte sich der eitle Prälat. In seiner Eingabe an den Herzog versuchte er allerlei Ausflüchte und Mitleid erregende Bitten: er habe nur vor drei oder vier Leuten gesprochen, und zwar lateinisch, wie könne er da deutsch widerrufen? er kenne diese niedere Sprache wenig und würde sich vor dem Volke nur lächerlich machen; er gelte hier für einen Heiden, weil das Volk noch sehr roh sei. Dann heisst es aber weiter: er sei ein schwacher Greis, stehe allein in der Welt da, wolle gern den letzten Rest des Lebens beim Herzoge bleiben, wenn man gelinder mit ihm verführe und ihm einen Sold gebe; man möge ihn jetzt zur Winterzeit nicht fortgehen heissen. In der Unterschrift dieses Briefes nennt er sich „„Musicus und ge-

fangener Vogel.“ “ — Der Herzog scheint ihm für diesmal verziehen zu haben. Nach wenigen Jahren aber gab es einen noch ärgeren Scandal mit ihm. Der schwache Greis liess sich verführen, sich mit einer armen Witwe von höchst zweifelhaftem Rufe zu verheirathen. Allerlei unsaubere Geschichten kamen dabei noch zum Vorschein. Vergeblich verschwendete da Coclicus abermals seine jammervollen Worte. Die Verhandlungen zogen sich noch über ein Jahr hin, wo ihn der Burggraf von Preussen das Land verlassen hiess. Im strengen Winter musste der alte Sünder nach Nürnberg wandern auf beschwerlichen Wegen, und noch immer schrieb er demüthige Briefe an seinen vormaligen Gönner, schickte ihm auch Psalmen zu, die er gesetzt, aber vergebens. Er scheint bald gestorben oder doch verschollen zu sein.“

Vortreffliche Lehren über Compositions-Unterricht, so wie Mittheilungen über seine Studienzeit bei Josquin de Près hat er in dem Werkchen: *Compendium musices*, Nürnberg, 1552, *Pars II., De musica figurali*, niedergelegt. Er äussert sich darin folgender Maassen*):

„Mit voller Ueberzeugung wünsche ich, der Jugend es unaufhörlich an das Herz zu legen, und werde nicht müde, sie zu ermahnen, dass sie nicht zu lange an den Schriften der mathematischen Tonsetzer klebe, die so viele Arten mehrender und mindernder Zeichen ersonnen haben, aus denen kein Nutzen, wohl aber allerhand Gezänk und Zwietracht hervorgeht, und die eine an sich leichte Sache höchst schwierig machen, sondern dass sie alle Kraft des Geistes dahin wende, zierlich singen und die Worte gehörig unterlegen zu lernen; denn Gott hat uns die Tonkunst gegeben, um die Töne auf anmuthige Weise zu verbinden, nicht um zu hadern, und für einen rechten Tonkünstler darf nicht derjenige gelten, welcher von Zahlen, Proportionen, Prolationen, Zeichen, Geltungen Vieles zu schwatzen und zu schreiben weiss, sondern wer regelrecht und angenehm singt, jedem Tone die gebührende Sylbe zutheilt, und so setzt, dass er fröhlichen Worten muntere Maasse gibt, und umgekehrt. In den belgischen Städten, wo die Sänger Belohnungen erhalten, wo man, ihrer theilhaftig zu werden, keine Mühe scheut, um zu dem Ziele, einem ausgebildeten Gesange, zu gelangen, wird in den Schulen kein Heft in die Feder gesagt, noch nachgeschrieben. So auch hat mein Lehrer Josquin de Près nie ein solches Heft verlasst, noch vorgelesen. Denn er hielt seine Schüler nicht mit langen und eitlen Vorschriften hin, sondern im Gesange selber lehrte er mit wenigen Worten die Regel durch deren Ausübung unmittelbar kennen. Sah er die Seinen gesangfest in guter Aussprache, angemessener Verzierung, zweckmässiger Unterlegung der Worte wohlgeübt, so lehrte er sie die vollkommenen und unvollkommenen Zusammenklänge kennen, über einen *Cantus firmus* eine begleitende Stimme erfinden u. s. w. Nahm er nun wahr, dass Einer munteren, regen Geistes sei, so lehrte er ihn mit wenigen Worten drei-, vier-, fünf-, sechsstimmig setzen, immer an Beispielen ihn fortleitend. Denn nicht Alle hielt Josquin zu Tonsetzern für geschickt, und es war sein Grundsatz, nur solche dahin auszubilden, die ein besonderer innerer Drang zu dieser herrlichen Kunst hinzog, denn, sagte er, es gibt so viele anmuthige Werke dieser Kunst, dass Aehnliches oder Besseres kaum Einer unter Tausenden hervorbringen wird*).“

*) Auch hier bediene ich mich der Uebersetzung, wie sie der in der Germania befindliche Aufsatz von Voigt gibt.

Sehr wünschenswerth wäre es gewesen, wenn der gelehrte Verfasser obiger Preisschrift einige ausgewählte Beispiele von Adrian Petit's Arbeiten mitgetheilt hätte. Man würde daraus am besten ersehen, ob Adrian's treffliche Lehren mit der Praxis Hand in Hand gegangen seien. Denn die Stelle, wo er seine Schüler dringend ermahnt, sich der Textstellung gehörig zu befleissigen, ist ganz bedeutungsvoll. Die Textstellung findet sich nämlich bis in die Mitte des sechszehnten Jahrhunderts stark vernachlässigt. Blieb sie wirklich bloss dem mündlichen Unterrichte überlassen, wie allerdings aus dem obigen Berichte hervorzugehen scheint, oder wurde sie erst durch die Nachlässigkeit der Schreiber oder Drucker entstellt, gleichviel — der Mangel gehöriger Sorgfalt in dieser Beziehung macht eine Redaction unbedingt nothwendig. Diese hat aber ihre besonderen Schwierigkeiten, wenigstens scheint das Geheimniss, eine correcte, nach festen Principien geordnete Textes-Unterlage herzustellen, zur Zeit noch nicht gelös't. Erst in der zweiten Hälfte des sechszehnten Jahrhunderts wird diese genauer, sorgfältiger. Es wäre nun interessant gewesen, zu erfahren, ob Adrian Petit unter diejenigen zu rechnen ist, welche sich einer richtigeren, sorgfältigeren Textstellung befleissigten, und ob ihm vielleicht das Verdienst zugeschrieben werden muss, mit Wort und That auch in textischer Beziehung jene Vollendung der Compositionsweise herbeigeführt zu haben, die wir den Werken der classischen Periode (also ungefähr von 1560—1600) in so hohem Grade nachrühmen müssen.

Schliesslich erwähne ich noch, dass die münchener Hof- und Staats-Bibliothek ein Werk von Adrian Petit besitzt, das den Titel führt: *Musica reservata, 4 vocum*, Nürnberg, 1552, 4to (Nr. 161). Ob dieses Druckwerk identisch ist mit jenem schon von Herrn Pasqué angeführ-

*) Und das sagte dieser Meister um das Jahr 1500! *Fiat applicatio* im Jahre 1861!

Anmerkung der Redaction.

ten Werke: *Consolationes ex Psalmis Davidicis, 4 vocum, 1552,* kann ich nicht sagen, da es mir zur Zeit noch nicht in die Hände gekommen ist.

Schwerin, den 3. März 1861.

L. Otto Kade,
Grossherzoglicher Musik-Director.

Aus Osnabrück.

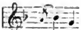
[A. Lindner, Violoncellist aus Hannover — Beethoven's Sinfonie Nr. VIII.]

Den 5. März 1861.

Mit aufrichtigem Vergnügen berichte ich Ihnen von dem noch immer im Steigen begriffenen Wetteifer unserer musicalischen Kräfte, welchem wir heute Abends das erste von zwei Abonnements-Concerten des hiesigen Militär-Orchesters zu verdanken hatten. Nach dem Vorgange anderer Regiments-Capellen, namentlich des Musikcorps der Garde-Cuirassiere zu Northeim bei Göttingen, dessen Abonnements-Concerte während des laufenden Winters durch Kömpel's Mitwirkung ausgezeichnet waren*), hatten beide hiesige Militär-Musikcorps zur Veranstaltung einer Soiree für classische Orchestermusik sich vereinigt und den königlichen Kammermusicus Herrn A. Lindner aus Hannover zur Mitwirkung bewogen. Unter den Mitwirkenden im Orchester bemerkte man bei den Bratschen den ursprünglichen Dirigenten des Orchester-Vereins, Herrn Küchenmeister. Drei Celli — Herrn Lindner ausgenommen (s. u.) —, eben so viele Contrabässe, zweite Geigen in entsprechender Anzahl und acht erste Violinen bildeten nebst den Bratschen das Quartett. Mit tapferer Faust wurde C. M. von Weber's Euryanthen-Ouverture zur Eröffnung des Concertes gespielt. Es folgte Lindner's Op. 34, Violoncell-Concert mit Orchester (Leipzig, bei Siegel): Allegro *A-moll,* Serenade *C-dur* und Tarantella *E-moll*; und ferner dessen Capriccio Op. 22 (Braunschweig, bei Meyer), *E-moll* mit neu hinzu componirtem Mittelsatze *Andante cantabile* und Zusatz in der Coda. Das Spiel des geehrten Componisten, eines Sohnes, irren wir nicht, des ehemaligen Concertmeisters Lindner in Dessau, zeichnet sich durch echte Ruhe bei grösster Bravour in gleichem Grade aus, wie das Gespielte durch Wohlklang und Reichthum der melismatischen Erfindung. Einen Nachklang der Epoche Romberg's und Hummel's dürfen wir das Gehörte zwar nicht nennen; aber wenn das Wesen jener Epoche die Erfüllung der von Haydn und Mozart hinterlassenen classischen Formen mit romantischem Inhalte war, so mag man vielleicht sagen, dass Männer wie Lindner uns dazu gegeben sind, zu zeigen, wie die mit Achtung und Geschmack für das architektonische Formgesetz der Musik, dieser flüssigen Baukunst, behaftete Richtung während jener Epoche doch nicht in dem Grade vollständig den Sack geleert hat, in welchem seit etlichen Lustris oder Decennien die Prophetie, der keine Erfüllung folgt, es glauben machen will. Herr Lindner ist ein zu guter Kenner des innigen Verhältnisses der Forderungen seines seelenvollen Instrumentes zu den Forderungen der musicalischen Kunst, um irgendwo, sei es gleich in dem Potpourri einer phantastischen Caprice, die Cantilene durch Abruptes zu verdrängen, oder den Werth des Periodenbaues mit seinen höheren Consequenzen für die Formation des Ganzen aus den Augen zu verlieren. Wer seine Kerne pflanzt, begiesst und wachsen lässt, wie Noah that, wird, was das Sackleeren betrifft, nicht schlimmer fahren, als der mit Rosinenballen um sich werfende Knabe, oder das decorationslustige Mädchen, das ein Kunstwerk herzurichten meint, wenn es in halb und halb kaleidoskopischer Ordnung ein ungekeimtes Reisskorn an das andere klebt. Herr Lindner hat uns weder mit der Gährung ungeborener Gedanken überschüttet, noch mit Reissblumen anstatt der Märzglöckchen abgespeis't. Es knospen seine Gaben gleich den Frühlingsblüthen auf Stengeln, zwischen Blättern, wie sie die Natur uns bietet. Sei gleich hier und da der eine oder andere Stengel etwas lang geschossen, so schiesst er doch nicht nackt hervor, sondern von der Ranke der Arabeske mannigfach umwunden. Die Blume der Leistung, die Lindner'sche Cantilene, hebt sich ab von einem Hintergrunde nicht selten mehrstimmiger oder arpeggirter, von rapiden Octavengängen unterbrochener Passagen und Cadenzen. Darauf gefasst, hier wirkliche Musik zu hören, aber beiläufig gezwungen, über technische Künste zu erstaunen, würde jeder Zuhörer unfehlbar die Partie dieses beiläufigen Zwanges nehmen, liesse man ihn wählen zwischen diesem und zwischen exorbitanten Etuden über Themata vom Range eines „*Yankee doodle*“, womit auch wohl einmal ein Saitenkünstler ein gleiches Staunen sich errang. Wir brauchen Herrn Lindner wegen dieser provocirenden Gegenüberstellung nicht um Verzeihung zu bitten, da derselbe als Joachim's Quartettgenosse wahrscheinlich besser als wir alle Rede stehen kann über die Vielseitigkeit des

[*]

*) Kömpel's musicalische Laufbahn datirt von seinem früheren Aufenthalte in Northeim. Aus Anhänglichkeit hat er in einem der gedachten Concerte daselbst die bekanntlich in seinen Besitz übergegangene Geige seines Meisters Spohr gespielt und damit, wie es scheint, dem hannover'schen Boden Lebewohl gesagt. Gleichzeitig mit der Nachricht von dem dritten und letzten northeimer Abonnements-Concerte, d. d. 28. Februar, geht uns nämlich im Wege der amtlichen Zeitungs-Bekanntmachungen die Kunde von der auf Kömpel's Wunsch erfolgten Lösung seines Dienst-Verhältnisses als königlicher Kammer-Virtuose in Hannover zu.

Antagonismus in der Arena des den Gipfel des Zeitalters beherrschenden Virtuosenthums und über die Mittel zu dem Zwecke, der Aufwiegelung des Publicums durch hundert erhitzte Impostoren die Abwiegelung durch einfaches, ruhiges Imponiren folgen zu lassen. Genug für uns, dass er uns einmal zeigte, wie man der Technik den Zügel schiessen lässt, ohne das Ingenium unter den Rädern zu zermalmen. Möchten sich doch alle Musiker, die das Gleiche noch nicht zeigen können, jenes Bild beschreiben lassen, welches Plato von der Seele gab. Sie gleicht dem Führer eines ungleichen Zweigespanns. Mag von dem wilden Rosse das zahme gleich der Feigheit geziehen werden: dieses weiss gleichwohl, wie vor dem überwältigenden Anblicke des Urbildes der Schönheit die zügellose Kraft zusammenbricht, und wahres Leben in der Liebe schliesslich nur durch dauerndes Zusammengehen von Zweckbewusstsein, Kühnheit und Bescheidenheit ermöglicht wird. Für alle Zeiten bleibt der platonische Mythus die höchste Kunst-Autorität; spiritualistisch und romantisch zu gleicher Zeit, und trotz seiner Ideen-Tiefe doch nur ein Gleichniss des gemeinen Lebens, gibt er einen Maassstab für jede Hauptrichtung der Kunst, und nicht nur der schöpferischen, sondern auch der executiven, die wir in Herrn Lindner's Leistung angenehm verbunden sahen. Man braucht die Figur des Bildes oder deren musicalische Interpretation wie die Lösung des Columbus-Räthsels nur Ein Mal zu sehen und zu hören, um die Richtigkeit der Sache zu begreifen; und wer sie begriffen hat, der wird gewissenshalber in alle Zukunft sich verhindert fühlen, das Aggregat mit dem Organismus, das Quodlibet der Phrasen mit dem Ideal der Kunst zu confundiren. Mosaik ist nicht Architektur; und Musik, will sie keine Stoppellese, sondern einen Aernte-Reigen führen, muss dabei bleiben, die goldenen Aehren zum runden Kranze zu flechten. Ohne Herrn Lindner's Invention und Factur für unübertroffen zu erklären, danken wir demselben gleichwohl dafür, dass und wie er durch Vorführung eigener Compositionen uns erfreute. Mag es reichere geben, reifere Schöpfungen — wir sagen es mit Berücksichtigung der neu hinzugekommenen Theile des Op. 22 — gibt es wenige für ein Instrument, das Mattheson im Jahre 1713 zuerst beschreibt und dessen Literatur nach wenigen Menschenaltern datirt*). Wir dürfen desshalb anerkennen, die Production war kein Dementi der Ankündigung, wonach in dem Concerte der vereinigten Militärcorps nur classische Compositionen zur Aufführung kommen sollten. Die Dirigir-Stimme der Orchester-Begleitung lag in den Händen des Infanterie-Musik-Directors Herrn Asche, der sich auch mit der Strenge eines Soldaten und der Wärme eines Bräutigams dem Einüben und Leiten der Ouverturen-Abtheilung des Concertes unterzogen hatte. Der Vorsteher der Cavallerie-Musik, Herr Eidam, dirigirte den Schlusstheil des Concertes, die achte Sinfonie (*F-dur*) von Beethoven. Der wohldisciplinirten Aufführung, die dem Vernehmen nach auch der in Gesellschaft des Herrn Lindner eingetroffene Armee-Musik-Director Gerold aus Hannover als Zuhörer mit seiner Aufmerksamkeit begleitete, wurde die der Fülle der Besetzung und dem Eifer des Dirigenten gebührende Anerkennung zu Theil. Vielleicht war die Bemerkung richtig, dass, je mehr sich die Besetzung des Orchesters dem wirksamsten Verhältnisse nähert, desto mehr die durch den volleren Saitenklang gedeckten Bläser suchen müssen, sich viel lieber durch möglichste Sauberkeit der Intonation und Articulation als durch das Gegentheil die Aufmerksamkeit zu sichern. Dies gilt nicht vom Holz-Quartett, dem wir nur noch die Fähigkeit eines schwächeren Ansatzes hätten wünschen mögen bei dem tonischen *B-dur*-Accord, der die harmonische Basis für das reizende Allegretto-Thema bildet. Mit reinster Wirkung stieg bis zum dreigestrichenen *g* die Clarinette in dem lieblichen Solo des Trio der Menuet; leider hatte Herr Lindner, der die Cello-Begleitung gütigst übernommen, so tief im Orchester sich versteckt, dass man kaum einige Saitenklänge neben den Tönen der Hörner und der Clarinette im Plafond des Hörerraumes vernehmen konnte. Dennoch würde das Trio, diese Perle der Sinfonie, in der Erinnerung des aufmerksamen Hörers sein Relief behalten haben, wenn das Orchester nicht aus einem unbekannten Grunde von der Gewohnheit abgewichen wäre, nach dem Trio beim Dacapo die Reprisen-Zeichen unberücksichtigt zu lassen. — Im Finale hörte man statt der thematischen Figur: , beständig: , ein Punkt, der schwerlich zu Zweifeln irgend einen Anlass geben kann, und wohl nicht dadurch entschuldigt werden wird, dass nach dem „Clavierbüchlein von Friedemann Bach", nach Marpurg, Ph. Em. Bach, Türk und Chrysander die Vorgänger der Haydn-Beethoven'schen Schreibekunst vielleicht keinen wesentlichen Unterschied gesetzt haben würden zwischen Notirungen wie , oder , oder . S. Chrysander's Vorbem. z. I. Bde. der Bach'schen Clavier-Compositionen, und C. Ph. Em. Bach: Wahre Art, das Clavier zu spielen, I. 2, 6; Von dem Anschlage, §. 7:

 s. v. a. 

---

*) Erfinder des aus der Knie-Geige — Viola da Gamba mit Guitarre-Bunden und 6—7 Saiten — entstandenen Violoncello war der Abbé Tardieu 1705.

Meinem Wunsche zuwider gebricht mir Raum und Zeit, mich auszusprechen über die Sinfonie selber an sich und mit Beziehung auf die Frage ihrer Entstehungszeit (1801, und später übergearbeitet?)*). Möchte unsere Stadt, die vor Begründung eines Orchester-Vereins allein auf das Militär-Orchester angewiesen, ähnlicher Concerte doch entbehrte, das Gebotene durch angemessene Schätzung zu belohnen wissen! Ich schliesse mit der nachträglichen Erinnerung, dass zwischen Herrn Lindner's Concert und Capriccio unter Leitung des Herrn Asche die Iphigenien-Ouverture von Gluck zu Gehör kam, und rufe den verhallten Tönen nach: „O, rettet euer Bild in meiner Seele!"

Severus.

*) Wodurch kommt der geehrte Herr Correspondent auf diese Vermuthung? Die VIII. Sinfonie hat Beethoven im Jahre 1812 im Frühling zu Linz, wo er sich bei seinem Bruder aufhielt, geschrieben. Aufgeführt wurde sie zum ersten Male in Wien am 27. Februar 1814. Anm. der Redaction.

Die neue Harmonielehre.

Die Neue Zeitschrift für Musik hat jetzt eine gekrönte, von Herrn Dr. F. P. Grafen Laurencin verfasste Preisschrift: „Erklärende Erläuterung und musicalisch-theoretische Begründung der durch die neuesten Kunstschöpfungen bewirkten Umgestaltung und Weiterbildung der Harmonik" — zum Besten gegeben.

Wenn der Herr Graf im Ernste meint, dass das, was er in den neuesten Kunstschöpfungen als etwas Neues gefunden haben will, auch etwas Neues sei, so müsste man sich wundern über seine Unkenntniss in der musicalischen Literatur. Wir halten aber das Ganze entweder für Spass oder aber für das Bestreben, die betreffenden Componisten mit einer Glorie zu umgeben, welche diese als verdient nicht annehmen können, da sie wohl wissen werden, dass sie an Erfindung neuer Accorde und neuer Accordfolgen ganz unschuldig sind.

Was für ein Wesen machen doch diese Leute z. B. über den Gebrauch des übermässigen Dreiklangs und des übermässigen Sexten-Accords und deren Versetzungen! Was für ein neues Wunder glaubt Richard Wagner entdeckt zu haben, wenn er den verminderten Septimen-Accord auf so und so viel Weisen auflösen kann! Das sind alte Geschichten, und wenn ein Schüler eines Conservatoriums so genannten alten Stils dies nicht schon vor 40—50 Jahren gelernt hat, so lasse er sich sein Lehrgeld wiedergeben.

Wir wollen es dem Herrn Grafen kurz und ohne poetische Declamation sagen, worin die vermeintliche „Umgestaltung und Weiterbildung der Harmonik" in den neuesten Kunstschöpfungen besteht.

Es gibt einen in allen alten Harmonielehren vorgefundenen Satz, welcher lautet: „Auf jeden Accord kann jeder andere Accord folgen." Auf diesen Satz sich stützend, greifen die neuesten Kunstschöpfer keck und kühn zu den für unser Ohr bisher ungewöhnlichen und ungewöhnlichsten Accordfolgen — und das ist das Neue bei ihnen. Die dabei vorkommenden Augen und Ohren zerreissenden und unsingbaren Intervallenfolgen und die willkürliche, schülerhafte musicalische Grammatik ist ebenfalls etwas Neues, aber etwas Schlechtes.

Noch haben die neuesten Kunstschöpfer keine neuen Accorde und eben so wenig neue Accordfolgen erfunden. Sollte aber der Herr Graf Laurencin uns etwas der Art späterhin nachweisen können, so wollen wir ihm dankbar sein und an eine „durch die neuesten Kunstschöpfungen bewirkte Umgestaltung und Weiterbildung der Harmonik" glauben. In allem bisher Gepriesenen der neuen Erfinder ist nur die rücksichtslose, um nicht zu sagen: schamlose, Anwendung des längst Bekannten neu.

Dessau. Psychander.

Beethoven's Musik zum Prometheus-Ballet.

Zur Berichtigung und Ergänzung dessen, was in dem Berichte über das neunte Gesellschafts-Concert (in Nr. 10, S. 79) in Bezug auf die genannte Ballet-Musik gesagt ist, diene Folgendes.

Die Ankündigung auf dem Concert-Programm: „Musik von L. van Beethoven zu dem Ballet" u. s. w., welche, genauer genommen „Aus der Musik" u. s. w. hätte lauten sollen, hatte uns zu der irrthümlichen Annahme verleitet, als wären aus dem ganzen Werke nur jene vier Nummern noch vorhanden. Dem ist aber nicht also; denn sowohl im gestochenen Clavier-Auszuge (1802 und 1805 bei Hofmeister in Leipzig erschienen) als in der handschriftlich vorhandenen Partitur enthält das Werk sechszehn Nummern ausser der Ouverture und der sich daran schliessenden *Tempesta*. Es sind folgende:

Nr. 1. *Adagio* und *Allegro*, $^2/_4$-Tact, in *C-dur*.
Nr. 2. *Adagio* und *Allegro con brio*, $^4/_4$-Tact, in *D-moll*.
Nr. 3. *Allegro vivace*, $^3/_4$-Tact, in *F*.
Nr. 4. *Maëstoso* und *Andante moderato*, $^4/_4$-Tact, in *D*.
Nr. 5. *Adagio* mit Soli von Flöte, Clarinette, Fagott und Harfe, $^4/_4$-Tact, in *B-dur*, nebst *Allegretto*, $^6/_8$-Tact, in *B-dur*, mit Violoncell-Solo.

Nr. 6. *Adagio*, 4/4-Tact, in *G-dur*, nebst *Allegretto*, 3/4-Tact, in *G-dur* (einer Art von Violin-Solo für alle Pulte der ersten Geige).
Nr. 7. *Grave*, 4/4-Tact, in *C-dur* (langer, imposanter Satz, der in *A-dur* schliesst, überleitend zu):
Nr. 8. *Allegro con brio*, 4/4-Tact, in *D-dur*, der längste Satz, heroisch, kriegerisch, mit *Presto* den ersten Act schliessend.
Nr. 9. *Adagio*, 3/4-Tact, in *Es-dur*, mit Oboe-Solo; nebst *Allegro molto*, 4/4-Tact, in *C-moll.*
Nr. 10. *Pastorella Allegro*, 6/8-Tact, in *C-dur*.
Nr. 11. *Andante*, 4/4-Tact, und Nr. 12 (*Solo del Signore Gioja*) *Allegro*, 4/4-Tact, in *C-dur*, mit einem Zwischensatz in 3/4-Tact *Adagio* (Flöten-Solo).
Nr. 13. *Allegro*, 2/4-Tact, in *D-dur* (*Terzettino grotesco*).
Nr. 14. *Allegro*, 4/4-Tact, in *F-dur* (*Solo della Signora Casentini*), nebst *Adagio*, 3/8-Tact, mit Bassethorn-Solo.
Nr. 15. *Andantino*, 4/4-Tact, in *B-dur* (*Solo di Vigano*), *Adagio*, 2/4-Tact, und *Allegro*, 3/4-Tact, in *B-dur*.
Nr. 16. *Finale Allegretto*, 2/4-Tact, in *Es-dur*, *Allegro molto*, 4/4-Tact, und *Presto*, 4/4-Tact.

Diese vollständige Musik zum Prometheus ist mit geringen Auslassungen von kurzen Sätzen, die ohne Pantomime keine Bedeutung haben, zwei Mal in Wien, so wie zwei Mal in München und im fünften Concerte zu Aachen den 19. Januar d. J. mit grossem Beifalle im Concertsaale aufgeführt worden. Das aachener Programm gibt dazu folgende Notizen:

„Der bekannte Dichter Seidl hat für Wien eine poetische Einleitung und Erklärung (nicht ein verbindendes Gedicht) dazu verfasst. Doch erklärt diese Erklärung den Zusammenhang der Musik nur äusserst dürftig, was auch kaum anders möglich ist, da man über den Inhalt jenes Ballets von Vigano nicht viel Anderes weiss, als was der Theaterzettel des k. k. Hofburg-Theaters vom 28. März 1801 darüber besagt. Das Buch des Ballets ist leider gänzlich verloren gegangen und trotz vielfältig in Wien aufgewandter Mühe bis jetzt nicht wieder aufgefunden. Der erwähnte Theaterzettel lautet, wie folgt:

„„Die Geschöpfe des Prometheus.

„„Personen:

„„Prometheus, Herr Cesari; Geschöpfe, Mlle. Casentini und Herr S. Vigano; Bacchus, Herr Gioja; Pan, Herr Achinger; Terpsichore, Mad. Brendi; Thalia, Mad. Cesari; Melpomene, Mad. Reuth; Apollo, Amphion, Arion, Orpheus.

„„Inhalt:

„„Die Grundlage dieses Ballets ist die Fabel des Prometheus. Die Philosophen erklären die Anspielung der Fabel dahin, dass sie denselben als einen erhabenen Geist schildern, der die Menschen zu seiner Zeit in einem Zustande von Unwissenheit antraf, sie durch Kunst und Wissenschaft verfeinerte und ihnen Sitte beibrachte.

„„Von diesem Grundsatze ausgegangen, stellen sich im gegenwärtigen Ballet zwölf belebt werdende Statuen dar, welche durch die Macht der Harmonie zu allen Leidenschaften des menschlichen Lebens empfänglich gemacht werden.

„„Prometheus führt sie nach dem Parnass, um sie von Apoll, dem Gott der schönen Künste, unterrichten zu lassen.

„„Apoll befiehlt dem Amphion, dem Arion und dem Orpheus, sie mit der Tonkunst — der Melpomene und der Thalia, mit dem Trauer- und Lustspiele — der Terpsichore und dem Pan, sie mit dem von dem Letzteren erfundenen Schäfertanze — und dem Bacchus, mit dem heroischen Tanze, dessen Erfinder er ist, bekannt zu machen.““

„So weit unser Theaterzettel. Wenn derselbe eine allgemeine Andeutung des Inhaltes gibt, so lässt sich doch nicht von jedem einzelnen der in Beethoven's Musik vorkommenden Tonstücke sagen, was es bedeute. Die Ouverture ist allgemein bekannt; sie schliesst indessen nicht gewohnter Maassen ab, sondern führt in einen Sturm hinein, in welchem der Halbgott das beseelende Feuer vom Himmel holt. Es folgt die Scene der Belebung in einem fast geheimnissvollen *Adagio* und zart heiteren *Allegretto*. Das nächste Musikstück (Nr. 2 und 3) lässt errathen, dass ein Ungewitter — vielleicht der Zorn der Götter — den Frieden der neugeschaffenen Welt zu stören droht; indessen beschwichtigt sich dasselbe bald und lös't sich zur anmuthigsten und reizvollsten Heiterkeit auf. Die sich anreihenden Musikstücke scheinen auszusprechen, was in jenem Theaterzettel angedeutet wurde. Ein ausserordentlich schönes Stück mit Harfe (Nr. 5) führte wohl den Orpheus und Amphion auf die Bühne, um die Macht der Musik zu versinnlichen. Andere Stücke heiteren und ernsten Charakters sollen vielleicht die Musen des Lust- und des Trauerspiels in ihren pantomimischen Darstellungen unterstützen. Ein weitgeführter Marsch (Nr. 7 und 8) schliesst die erste Abtheilung in rauschender Weise. Im weiteren Verfolge erscheint nach einem leidenschaftlich bewegten *Adagio* und *Allegro agitato* (Nr. 9) eine heitere *Pastorella* (der im Programm erwähnte Schäfertanz Pan's und Terpsichore's), welchem sich ein Solo des Bacchus (Nr. 11 und 12) und demnächst ein *Trio grotesque* (Nr. 13, wahrscheinlich der im Programm angedeutete heroische, von Bacchus erfundene Tanz) anschliessen. Fernere, theils zärtlich empfindsame, theils sinnig heitere Soli *della Signora Casentini* und *del Signore Vigano* (Nr. 14 und 15) lassen errathen, in welcher Weise die von den Unsterblichen erhaltene Beleh-

rung auf die Geschöpfe des Prometheus, deren hervorragendste jene Beiden gewesen zu sein scheinen, eingewirkt haben mag. Das brillante Finale, welches uns durch sein Haupt-Motiv auf bekannten Boden führt, schliesst das Werk auf das entsprechendste.

Zehntes Gesellschafts-Concert in Köln

im Gürzenich,

unter Leitung des städtischen Capellmeisters Herrn Ferd. Hiller,

Dinstag, 12. März 1861.

Programm. Erster Theil: 1. *Passacaglia* (Orgel-Phantasie) von J. S. Bach, für grosses Orchester bearbeitet von Esser. 2. Arie: *Tu sei il cor di questo core*, aus „Julius Cäsar" von G. F. Händel, vorgetragen von Herrn Julius Stockhausen. 3. Concert für Pianoforte und Orchester in *F-dur* von W. A. Mozart (Nr. I. der Härtel'schen Ausgabe), vorgetragen von Herrn Capellmeister F. Hiller. 4. Arie: *Ma Denise était si jolie* aus *Le valet de Chambre* von Caraffa (Julius Stockhausen). 5. Feierlicher Marsch und Chor aus den „Ruinen von Athen" von L. van Beethoven. 6. *a.* „Sonntag am Rhein" von R. Schumann *b.* „Mein" von F. Schubert (Julius Stockhausen).

Zweiter Theil: *Sinfonia pastorale* von L. van Beethoven.

Bach's *Passacaglia* (eigentlich: *Il Passacaglio*, französisch *La Passecaille**]) fand bei unserem Publicum keinen Beifall. Auch wir können den Gedanken, Bach's Orgel- oder Clavier-Compositionen für unser heutiges Orchester zu bearbeiten, keineswegs einen glücklichen nennen, obwohl wir gern die Geschicklichkeit, mit welcher Esser ihn ausgeführt hat, anerkennen. Wenn schon die Uebertragungen von Clavierwerken Mozart's und Beethoven's auf das Orchester ihre Bedenken haben, so sind sie doch wenigstens dadurch gerechtfertigt, dass diese Componisten bereits unser jetziges Orchester kannten und ihre grössten Werke dafür geschrieben hatten, mithin, wie auch die oft orchestermässige Behandlung des Claviers, besonders bei Beethoven, zeigt, auch wohl Manches, was sie für das Pianoforte schrieben, im Geiste als Orchestermusik gehört haben mögen. Bei Bach's Werken ist das aber gar nicht der Fall; man könnte eher das Umgekehrte sagen, nämlich er habe z. B bei seinen Violinsachen (Sonaten, Fugen u. s. w.) mehr an das Clavier gedacht; wenigstens sind die letzteren ganz und gar in dem contrapunktischen Stile der Clavierwerke geschrieben. Wir gehören gewiss zu denjenigen, die von der innigsten Verehrung für die Tiefe und Grösse der Bach'schen Musik durchdrungen sind; aber das darf uns nicht hindern, uns gegen die jetzige Mode (denn viel mehr als Mode ist es wahrlich nicht!) zu erklären, die es für guten Ton hält, die Concert-Programme von Paris bis Petersburg stets mit einem Stückchen Bach zu verzieren, welches sich häufig genug darauf ausnimmt wie ein Restchen von jenem kernhaften alten Tuche, das man gar nicht verschleissen konnte, auf die fadenscheinigen, durchsichtigen Fabrikgewebe der Modernität gesetzt. Will man das grosse Publicum der Concertbesucher, wozu wir eine zahlreiche Menge von sehr gebildeten Musikfreunden rechnen, für Bach gewinnen, so führe man seine Gesangwerke auf, die mit überwältigender Gewalt Herz und Gemüth ergreifen, wie wir das auch bei unserem Publicum schon oft erlebt haben, und es am Palmsonntag bei der Aufführung der Matthäus-Passion wieder erleben werden.

Dass Julius Stockhausen's Vorträge ein Glanzpunkt am Horizonte des Concert-Abends waren, wem braucht man das erst noch zu sagen? Der Gesangesmeister war sehr gut bei Stimme und trug die sehr schöne Arie aus der Oper „Julius Cäsar" von G. F. Händel auf vollendete und ergreifende Weise vor. Man bekam dadurch die Ueberzeugung, dass die alte Form der Arie, welche den ersten Theil derselben wiederholt, doch eine wohlbegründete und für den Sänger und den Hörer auch dankbare und ansprechende, aber freilich auf einen Vortrag berechnete ist, wie ihn die Masse unserer heutigen Sänger kaum noch kennt. Bei Stockhausen sehnte man sich nach der Wiederholung und war bei derselben nun erst vollends im Stande, die edle Schönheit der Melodie und des Vortrags recht innig zu empfinden. Die Arie ist aus der italiänischen Oper „Julius Cäsar in Aegypten", welche Händel Anfang 1724 in London geschrieben hat, wo sie zuerst aufgeführt wurde; nachher auch in Deutschland, 1725 in Hamburg, 1733 in Braunschweig in der Sommermesse. Senesino sang in London den Cäsar, die Cuzzoni die Kleopatra.

Ein anderes Genre des Vortrags zeigte die französische Arie aus dem *Valet de Chambre* von Caraffa Die Feinheit und Anmuth des Vortrags, in Verbindung mit der schönen Tongebung, wie sie bei Stockhausen's Gesang Statt findet, hört man selbst bei den guten französischen Sängern der Opéra comique nicht in dieser Vollkommenheit Von den „Liedern" sprach das erste von Schumann trotz des vortrefflichen Vortrags nicht so lebhaft an, als das zweite von Schubert. Es folgte ein dermaassen anhaltender, wohl sieben Mal wieder von Neuem beginnender Applaus, dass sich der geniale Künstler entschliessen musste, noch einmal zu erscheinen; er sang die „Lorelei" von Schumann auf unnachahmlich schöne Weise und schied unter dem Rauschen des stürmischen Beifalls.

Zwischen den beiden Arien wurde uns ein wahrhaft classischer Kunstgenuss zu Theil durch F. Hiller, der endlich einmal wieder

*] Der Name bezeichnet ursprünglich einen Tanz, wie die verwandten Bezeichnungen Chaconne, Bourrée, Gavotte, Gique, Allemande, Sarabande, Menuett, Courante u. s. w. Dass die *Passecaille* der *Chaconne* (*Ciaconna*) ähnlich sei, sagen alle Erklärer, aber damit ist wenig erklärt. Denn was ist die *Ciaconna* für ein Tanz gewesen? „Ein ursprünglich italiänischer, von mässig langsamer Bewegung im ³/₄-Tact, mit fühlbaren rhythmischen Einschnitten" — sagen die Wörterbücher der Tonkunst, als wenn nicht jeder Tanz „fühlbare rhythmische Einschnitte" hätte! Aber auch die alten Musiker waren schon uneinig über den Unterschied zwischen Chaconne und Passecaille; Koch verlangt die langsamere Bewegung für die letztere, Mattheson gerade umgekehrt für die erstere. — Der Augenschein lehrt, dass die älteren Meister diese Tanz-Melodieen als Themata zu Variationen und Phantasieen benutzten, ihnen ihre damals bekannten und beliebten Tanznamen als Laufpass versetzten, und sich um die ursprüngliche Bedeutung so wenig kümmerten, dass sie, wie Vater Bach, aus einer Passecaille sogar ein prachtvolles und kunstreiches Stück für die Orgel setzten und ohne Zweifel auch in der Kirche vortrugen Aber auf der Orgel soll man es auch lassen, nicht fürs Orchester unserer Zeit ausstaffiren.

als Clavierspieler auftrat und Mozart's Concert Nr. 1 in *F-dur* auf eine Sinn und Herz gewinnende Weise vortrug. Und welch eine Composition! Wir pflegen jetzt so oft von Instrumentirung bei den Neueren zu sprechen, aber was will die anerkennungswertheste gegen die Mozart'sche sagen, die ihren genialen Schöpfer auf jeder Seite der Partitur verräth und einen Reiz wechselnder Grazie und Empfindung gewährt, der vor Allem geeignet ist, den Werth des rein musicalisch Schönen in sein wahres Licht zu stellen! Aber um diesen Werth auch in der Clavierstimme leuchten und wärmen zu lassen, dazu gehört ein Anschlag, ein Vortrag, ein Melodieenspiel oder vielmehr ein Claviergesang, wie ihn Hiller vorzugsweise vor allen seinen Kunstgenossen auf dem Pianoforte besitzt. Mozart — Hummel — Hiller, das ist die Trias der Tradition des edlen Stils auf dem Flügel.

Den zweiten Theil des Concertes füllte die Aufführung der Pastoral-Sinfonie von Beethoven, deren Ausführung namentlich im Quartett der Saiten-Instrumente vorzüglich war, in einigen Blas-Instrumenten aber sowohl in Bezug auf reine Intonation als Tonansatz Manches zu wünschen übrig liess. Das Publicum war von der lange nicht gehörten Composition auf das lebhafteste ergriffen und begleitete jeden Satz mit andauerndem Beifalle.

Tages- und Unterhaltungs-Blatt.

Köln. In der letzten Sitzung der musicalischen Gesellschaft spielten die Herren Königslöw, Derckum, Grunwald und Breuer ein Violin-Quartett von Ferdinand Breunung, dem Dirigenten des Orchesters jener Gesellschaft und des städtischen Singvereins. Das Werk erhielt in allen Sätzen den lebhaftesten Beifall der zahlreichen Zuhörerschaft, der dritte (Scherzo), der sich durch Originalität und eigenthümlichen Rhythmus auszeichnet, rief wiederholten Applaus hervor. Das Quartett ist recht selbstständig gearbeitet und zeigt überall den gediegenen Musiker. Der erste Satz ist hier und da noch etwas kraus, wozu das gleich mit Sechszehntel-Figuren auftretende, sehr lebendige Thema leicht verleitet haben mag; jedoch wird er durchaus nicht unklar.

Paris (Correspondenz Havas), 14. März. Wagner's Tannhäuser hat gestern bei der ersten Aufführung kein Glück gehabt. Die Zukunfts-Oper erlitt ein in den Annalen der hiesigen Oper seltenes Fiasco. Die aufopfernden Bemühungen der Anhänger und Freunde des Meisters und seiner musicalischen Richtung vermochten durch Beifall des Gelächters und Zischens des französischen Publicums nicht Herr zu werden. So sehr auch von den Gegnern die hervorragenden Leistungen des Herrn Niemann als Sänger und Darsteller nach Verdienst gewürdigt wurden, so vermochte weder er noch die anderen Mitwirkenden den Fall der Oper aufzuhalten. Uebrigens wurden sie auch schliesslich, gleichsam zum Zeichen, dass das Missfallen der Oper und nicht der Aufführung gelte, herausgerufen. Die Ausstattung des Stückes war prachtvoll, das Orchester, was wohl bei der Katastrophe mit in Anschlag zu bringen ist, an vielen Stellen schwach und der Aufgabe nicht gewachsen, oder dieselbe nur mit Unlust mangelhaft erfüllend. Der Kaiser wohnte der Aufführung bis ans Ende bei.

Der Constitutionnel berichtet vorläufig heute schon: „Die Versammlung war glänzend und mit sichtbarer Leidenschaftlichkeit für und gegen das Werk erfüllt. Die Direction hatte für Decoration und Scenerie keine Ausgaben gescheut. Die Sänger haben gewissenhaft ihre Pflicht erfüllt, und dennoch gelangte das Stück nicht ohne Widerspruch und — wenn man es sagen soll — nicht ohne einige Pfiffe bis ans Ende. Immerhin hat man einigen Stellen von unbestreitbarem Verdienste einstimmige Gerechtigkeit widerfahren lassen; dagegen hat man aber einige Tacte von zweideutigem Geschmacke vielleicht etwas zu lebhaft angegriffen. Wir wollen hier kein Urtheil fällen, sondern einzig den Effect dieses so ungeduldig erwarteten Abends constatiren.

Die Besatzung war folgende: Tannhäuser, Niemann; Wolfram von Eschenbach, Morelli; der Landgraf, Cazaux; Venus, Mad. Tedesco; Elisabeth, Melle. Marie Sax; ein Hirtenknabe, Melle. Riboux. Die auf dem Zettel figurirenden Dichter sind die Herren Nuitter und Edmund Roche.

Die Niederrheinische Musik-Zeitung erscheint jeden Samstag in einem ganzen Bogen mit zwanglosen Beilagen. — Der Abonnementspreis beträgt für das Halbjahr 2 Thlr., bei den K. preuss. Post-Anstalten 2 Thlr. 5 Sgr. Eine einzelne Nummer 4 Sgr.

Briefe und Zusendungen aller Art werden unter der Adresse der M. DuMont-Schauberg'schen Buchhandlung in Köln erbeten.

Verantwortlicher Herausgeber: Prof. *L. Bischoff* in Köln.
Verleger: *M. DuMont-Schauberg*'sche Buchhandlung in Köln.
Drucker: *M. DuMont-Schauberg* in Köln, Breitstrasse 76 u. 78.

Niederrheinische Musik-Zeitung

für Kunstfreunde und Künstler.

Herausgegeben von Professor *L. Bischoff.* — Verlag der *M. DuMont-Schauberg*'schen Buchhandlung.

Nr. 12. | KÖLN, 23. März 1861. | IX. Jahrgang.

Unser kirchliches Volkslied, der Choral.

Die Kunst hat zu allen Zeiten es sich sehr gern zur Aufgabe gestellt, dem Heiligen und Erhabenen der Kirche zu dienen. Baukunst, Plastik, Malerei, Poesie und Musik nahmen aber dann einen diesem Heiligen und Erhabenen möglichst entsprechenden Charakter an, den wir somit auch als einen kirchlichen zu bezeichnen berechtigt sind. Noch heute bewundern wir die erhabenen Denkmäler der Baukunst in den mittelalterlichen gothischen Domen, die so recht den Geist einer streng-religiösen Gläubigkeit offenbaren, die in ihrem Riesenbau die Unendlichkeit des Heiligen und Ewigen ahnen lassen, die endlich in ihren überaus geistreichen und sinnigen Verzierungen als hohe, wunderbare Muster der Schönheit stets gelten müssen. So vereinte sich das Schöne mit der Idee des Erhabenen, um für den Beschauer ein Ausdruck des Göttlichen zu sein, um eben auf Letzteres Auge und Sinn zu richten. Wurde zugleich hiervon das innerste Gemüth angeregt, so gab es andererseits in der That kein besseres, wirksameres Mittel, dasselbe mit den Ahnungen des Unendlichen zu erfüllen, zu hoher Andacht das Herz zu stimmen, als die Musik mit ihrem allgewaltigen Tonzauber. Sie und ihre nächste Schwester, die Poesie, beide eigentliche Künste der Zeit, schlossen sich nun der Kunst des Raumes, d. i. der Architektur, zu gleichem Zwecke und Ziele an, beide zu Einem grossen Strome im Gesange zusammenfliessend, dessen Gewalt das Gemüth mit sich fortriss, dessen Wirkung von den ältesten Zeiten bis auf die Gegenwart an dem heiligen Orte ihr Ziel auch niemals verfehlen konnte.
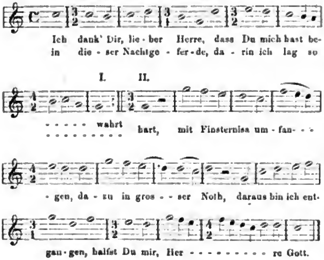
War aber der kirchliche Gesang seit Ambrosius' und Gregor's Zeiten meist auf einen Einzelnen (Priester) oder wirklich schon auf einen Chor von mehreren Kirchensängern beschränkt (von Harmonie nach unseren Begriffen war damals noch nicht die Rede), so verhielt sich das im Gotteshause versammelte Volk immer noch ohne Theilnahme an demselben. Die wirkliche Mitbetheiligung gelang erst einer späteren Zeit, und es ist sehr leicht denkbar, wie der geistige Umschwung der Reformation auch in dieser Angelegenheit wirken konnte. Luther, welcher wollte, dass „Fraw Musica im Dienste dessen sei, der sie geschaffen", wählte und sammelte als wirklicher Musikkundiger (er war von Jugend auf Currendschüler gewesen) die besten Melodieen für das Volk, welches diese nun auch in seiner damaligen Glaubens-Begeisterung frisch und kräftig anstimmte, und zwar nicht anders als „in schlichter, einfacher Weise, in gehaltenen, gleich abgemessenen Tönen", wie dies der herrschende alte (echt kirchliche) Gregorianische Kirchengesang, die so genannte *Musica plana* (schlichte Musik, *plain chant*), vorschrieb. Die *Musica mensurata* (gemessene) begriff umgekehrt die ausserkirchlichen Gesänge (also hier die weltlichen Volkslieder), überhaupt solche, deren ungleich lange Töne nach dem Tactgesetze streng gemessen oder geordnet werden mussten. Dem Kirchengesange hingegen prägte sich durch die gleichmässige und zugleich im Tone mehr gehaltene Singweise schon eine gewisse Feierlichkeit und Würde auf, die ihn eben zum Träger des Heiligen und Erhabenen im Tempel machte, die ihn streng schied von dem leichten, frivolen, weltlichen Volksliede, worin eben ein stets bewegter, höchst verschiedenartiger Wechsel von kurzen und langen Tönen herrschend war (Rhythmus).

Wenngleich es nun unter den damaligen Cantoren, die meist zugleich Componisten waren, in künstlerischer Hinsicht Mode wurde, auch den Choral durch solchen Rhythmus (sehr muthmaasslich nach dem Vorbilde alter Versmaasse entstanden) zu verändern (rhythmische Choräle), so betraf diese neue (allerdings etwas heterogene!) Gestaltung doch nur zunächst die in der damaligen Zeit schon sehr kunstgeübten Singechöre, wie eben dies auch aus den sämmtlichen Choralwerken jener Zeit, die zu vier,

fünf, sechs Stimmen eingerichtet erschienen, zu ersehen ist. Man benannte übrigens auch eine derartige Musik mit dem Namen „Figuralmusik", gleichbedeutend also mit oben erwähnter *Musica mensurata*. So sagt z. B. Glarean in seinem Dodecachordon — Basel, 1547 —: „Der Gesang ist zweierlei Art; die eine ist einfach und einförmig, wir bedienen uns derselben in den Kirchen, und von ihr handelt die *Musica plana*; die andere Art ist verschieden und mannigfaltig, und von ihr handelt die Figuralmusik."
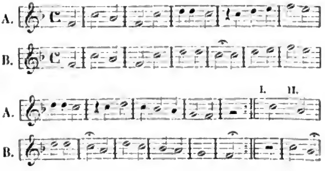
Hiernach aber ist nunmehr als ganz natürlich anzunehmen, dass auch der einfache, natürliche Choral mehr dem Volke, der künstliche und rhythmische dagegen mehr dem geschulten, gebildeten Singechore angehörte. Wie hätte denn auch das Volk damals an diesen „rhythmischen Chorälen" — wie dennoch Manche versichern wollen — Theil nehmen können, da erstlich darin manche Zeitformen der Töne (Synkopen u. dgl.), noch verbunden mit einem sehr häufigen Wechsel des geraden und ungeraden Tactes, einem Musiker von Fach in der Ausführung schon schwer genug werden*), da ferner die ganze, aus lauter musicalischen Laien bestehende Volksmasse bei einem so verschiedenartigen wie raschen rhythmischen Tonwechsel unmöglich die höchst nothwendige Ordnung und Gleichheit im Choralgesange beobachten konnte? Ein Beispiel:

(Halbe Noten sind strenge zu zählen)
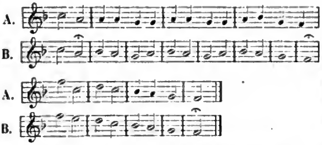


Schon Palestrina, der allgemeine Vertreter der Kirchenmusik — wer kennt nicht die Geschichte, wie seine Messe den Papst Marcellus bestimmte, das schon erlassene Verbot der Kirchenmusik wegen deren überhand genommener Verweltlichung wieder zurückzunehmen? — erkannte, dass die Höhe des kirchlichen Gesanges unrhythmisch sei, und darin eben fand er die ideale Form. Rhythmus ist zwar immer auch in unserem Choral zu finden, nur treten die Längen und Kürzen der Töne äusserlich nicht so grell und bunt gemischt hervor, werden vielmehr erst durch die natürlichen Längen und Kürzen der Text-Sylben bestimmt. Im rhythmischen Choral ist sogar nun aber nicht einmal dieses äussere Gesetz beobachtet, und das Gefühl sieht sich nur zu häufig verletzt durch regelwidrige, gänzlich umgekehrte Verbindung langer und kurzer Sylben mit den ihnen doch entsprechenden langen und kurzen Tönen.

Aber einen hiernach so unkirchlichen wie schwer auszuführenden Choralgesang, wie der rhythmische es ist, wollte man noch in unserer letzten Zeit wirklich dem Volke aufdringen, das doch einmal und mit vollstem Rechte an seinem gewohnten wahrhaft kirchengemässen hängt! Müsste nicht sofort die Würde, das wirklich Geistige zu einem bloss Weltlichen, gemein Sinnlichen umschlagen? Die Zumuthung aber an die Kunst, zum rhythmischen Choral zurückzukehren, kann diese schon aus dem ersten und einfachen Grunde nicht eingehen, weil ihr Princip ein geistiger Fortschritt, eine immerwährende höhere Entwicklung nach dem Idealen ist und bleiben soll, ferner aus dem anderen Grunde, weil ihr, der nun im Laufe der Zeit gross und mündig gewordenen, die dreihundertjährigen, etwas altmodischen, vom allgewaltigen Zahne der Zeit auch etwas mürbe gewordenen Kindergewänder, mit denen sie sich wiederum kleiden soll, gar nicht mehr passen wollen, auf die sie zwar immer mit einer herzinnigen Pietät, doch aber nun auch mit einem stillen Lächeln blicken muss. Wie kindlich (wo nicht zu sagen: kindisch) erscheint, um hier nur ein Beispiel für viele zu geben, nicht gegen die kräftige Form unseres allbekannten, wunderschönen Chorals: „Wie schön leucht't uns der Morgenstern", nun die rhythmische Form!



*) Dies alles wollen aber die Freunde des rhythmischen Chorals noch für eine besondere Schönheit desselben erkennen. Einer derselben macht dem Organisten jedoch den (etwas verfänglichen) Vorschlag, hier, bei Begleitung mit der Orgel, ja streng und — laut im Tacte zu zählen, um — (!!) selber nicht aus dem Tacte zu kommen.



Ueberhaupt liegt der Irrthum und Missgriff einer orthodoxen Partei — die (vielleicht mehr unbewusst) durch den rhythmischen Choral der Kirche gerade mehr Schaden als Nutzen zufügt — in dem umgekehrt oder vielmehr verkehrt eingeschlagenen Wege, durch eine vormalige Form auch einen vormaligen Geist wecken zu wollen. Doch der Geist schafft ja erst seine Form (die an sich todt ist), und: „Der Buchstabe tödtet, der Geist aber machet lebendig."

Mögen die rhythmischen Choräle immer ehrwürdig sein und bleiben als historische Denkmäler der Kunst, so haben sie ihre Zeit gehabt und schlummern nun auch ihren Todesschlaf in dem staubigen Kunst-Archive, das der einsame Fuss eines vereinzelten Kunstfreundes oder auch Archäologen betritt. Sollte aber, dennoch angenommen, ein in der That dem deutschen Volke so recht eigenthümlicher, erhabener wie erhebender Kirchengesang, der einfache Choral, der, wohl zu bemerken, auch in der gegenwärtigen Kunst nur noch als allgemeiner und resp. einziger (!) Repräsentant der Kirchenmusik überhaupt dasteht, im Laufe der Zeit fallen können? In Folge einer durch solche Verweltlichung unseres zukünftigen Choralgesanges hervorgerufenen Entwürdigung und Profanation des Heiligen in der Kunst würde nun auch das Volk sich vollkommen für berechtigt halten dürfen, wie es auch früher wirklich geschehen, nach irgend einem geistlichen Liedertexte seine bekannten und beliebten Volkslieder zu singen: „Heil Dir im Siegerkranz", „Schier dreissig Jahre bist du alt", „Hier sitz' ich auf Rasen mit Veilchen umkränzt", „Guter Mond, du gehst so stille" u. s. w. — Allein zu einem solchen gefährlichen Umsturz wird es hoffentlich nicht kommen, denn das deutsche Volk hat seinen Choral, auf den es anderen Völkern gegenüber stolz sein darf, schon längst als den geistigen Einigungspunkt des Heiligen und Erhabenen der Kirche selber erkannt. Möge es nun aber auch sein wirkliches Eigenthum, auf das schon eine lange Reihe der deutschen Meister in der Tonkunst (darunter ein Bach, Händel, Mozart) mit besonderer Hochachtung und Liebe stets geblickt hat, sich nicht nehmen lassen!

Cöthen. Louis Kindscher.

Hierzu noch als Schlusswort eine Reliquie von Dr. Friedrich Schneider, die Referent nach dem in seinem Besitze befindlichen Autograph hiermit wahrheitsgetreu wiedergibt:

„Gegen die Einführung des so genannten rhythmischen Choralgesanges muss ich mich auf das bestimmteste aus Gründen, die aus vollster Ueberzeugung hervorgegangen sind, erklären, und halte ich die Weise unseres bisherigen Choralgesanges, vorausgesetzt, dass er gehörig und zweckmässig ausgeführt wird, gerade für die passendste Weise. Denn keineswegs ist unsere bisherige Art des Gemeindegesanges ohne Rhythmus, er stellt nur den Rhythmus in seinen einfachsten, für den Volksgesang fasslichsten Verhältnissen dar. Durch Aufnahme des so genannten rhythmischen Choralgesanges kommt etwas Sinnlich-Weltliches in unseren Gemeindegesang, was wohl mitunter ganz lustig lauten wird, indess kann ich gerade darin kein Mittel zur Erweckung der Erbauung und Andacht finden, vielmehr durch die rhythmische Verwirrung, in welcher manche dieser so genannten rectificirten Melodieen erscheinen, mannigfaltige Störung der Andacht und Erbauung erreicht werden dürfte.

„Dessau, im August 1852.

„Dr. Fr. Schneider."

Kunst und Handwerk.

II.

(I s. Nr. 9.)

Das Haus Blaguéoni und das Concert-Geschäft in Paris*).

In einer der vielen kleineren Zwischengassen, welche die grossen, zwischen dem *Boulevard des Italiens* und der *Rue Rivoli* liegenden Hauptstrassen verbinden, befindet sich das *Bureau de musique*, zugleich — wie auf dem kolossalen Aushängeschilde zu lesen — *Agence internationale des théâtres, agence de la maison transatlantique Wind & Comp., agence de concerts* u. s. w. — der Herren Blaguéoni & Comp. Diese Männer rühmen sich, grossen und weit ausgreifenden Einfluss auf die musicalischen Angelegenheiten der „*Capitale du monde*" auszuüben, und, wie Homer sagt, „sie behaupten den Ruhm".

Bevor die Herren Blaguéoni & Comp. sich ganz dem Dienste Polyhymniens weihten, hatten sie in ihrer Heimat — dem Hauptorte eines südlichen Departements — einen

*) Wir glauben das in Nr. 9 angezeigte Buch „Kunst und Handwerk" nicht besser empfehlen zu können, als wenn wir noch einen Abschnitt auszugsweise aus dem 11.—15. Capitel im II. Bande mittheilen.

[*]

nicht unerheblichen Handel mit Südfrüchten getrieben, dabei aber — vielleicht im Vorahnen der künftigen Grösse — immer eine gewisse Vorliebe für Musik gezeigt. Sie waren die eifrigsten Besucher der *Cafés chantants*, und so oft sie nach Paris gingen, um Contracte über Lieferungen von Oliven und getrockneten Pflaumen abzuschliessen, verschafften sie sich Freimarken zu den dortigen Concerten, kauften Contremarken vor den Theatern, wodurch sie die letzten Acte mancher Opern um ein Drittel des Eintrittspreises zu sehen bekamen, und brachten die neuesten Quadrillen von Musard, oder Arrangements von Auber'schen und Bellini'schen Opern für die musicalischen Damen ihrer Kundschaft mit. Auf diese Weise lernten sie die Handgriffe des Musicalienhandels kennen, vorerst nur in kleinem Maassstabe und in beschränktem Kreise, bis ein zufälliges Ereigniss sie veranlasste, ihre Thätigkeit weiter zu entfalten.

In dem Hause eines reichen pariser Epicier, dem die Herren Blaguéoni & Comp. alljährlich Orangen und *Muscat de Lunel* lieferten, wohnte ein deutscher Musiker. Der Mann war, geblendet von den glänzenden Beschreibungen des pariser Musiklebens, womit alle deutschen Zeitungen damals ihre Spalten füllten, begeistert von der Idee, dass Beethoven's Sinfonieen in Paris den grössten Triumph gefeiert hatten, nach der Weltstadt gekommen, um sich daselbst niederzulassen.

Nach bitteren Enttäuschungen sah er sich nach Verlauf einiger Zeit gezwungen, um sein Leben zu fristen, eine werthvolle Sammlung von Partituren mehrerer Werke von Palestrina, Orlando Lasso, Marcello, viele Oratorien, Opern und Sinfonieen zu verkaufen. Er wandte sich desshalb an den Sohn seines Wirthes. Dieser junge Mensch schrieb damals für kleinere Journale Berichte über Vaudevilles u. dgl., die auf den kleineren Theatern aufgeführt wurden, ist jedoch später ein berühmter doppelnamiger Kritiker geworden. Er schlug den Herren Blaguéoni den Ankauf vor. Nachdem diese von Pontius zu Pilatus gelaufen, um sich über die alten Manuscripte Raths zu erholen, kamen sie endlich auch zum Custos der Bibliothek, der ihnen eine schöne Summe bloss für Lasso's Partituren bot. Auf der Stelle kauften sie den ganzen Kram dem armen Deutschen für ein wahres Spottgeld ab, und verhandelten zunächst den Lasso und einige andere ältere Niederländer und Italiäner nicht etwa an den genannten Custos, sondern hinter dessen Rücken an einen fürstlichen Dilettanten und Sammler, der ihnen viel mehr für ihre Schätze gab, als jener geboten hatte.

Der deutsche Musiker überlebte den Verlust seiner einzigen Trost- und Erhebungsmittel im Elend nicht lange. Er starb in den Armen eines grossen Virtuosen, der Anfangs trotz der besten Empfehlungen des Landsmannes sich nicht um ihn bekümmert hatte, jetzt aber nur noch eben früh genug ihn besuchte, um ihn sterben zu sehen.

Der berühmte Virtuose eilte zu seinen Collegen, erzählte ihnen mit von Thränen erstickter Stimme die Leidensgeschichte, die wir eben mitgetheilt haben. Viele bedeutende Künstler und andere, die als solche gelten wollten, wohnten dem Leichenbegängnisse des Mannes bei, von dem sie entweder nie reden gehört oder keine Notiz genommen hatten. An seinem Grabe wurden Reden gehalten; ein berühmter Dichter, der nicht einmal dessen Namen kannte, rührte die ganze Versammlung durch eine Apologie des Verklärten, „der inmitten einer egoistischen Zeit, wo Alles nur der Ostentation lebt, still und verborgen das Ideal der Kunst allein anbetete und im Anschauen der Gottheit versunken war, während Andere um das goldene Kalb tanzten." Ein Bildhauer erbot sich, ein einfaches Denkmal mit allegorischen Reliefs aus eigenen Mitteln zu beschaffen. Der Journalist, der Sohn des Epicier, erregte die allgemeine Aufmerksamkeit durch eine mit Wärme und Geist geschriebene kurze Geschichte der Erlebnisse des fremden Musikers, der, wie er sagte, „dem Drucke der engen Verhältnisse, dem Kastengeiste Deutschlands entfliehend", ohne Empfehlungen, ohne Ruf, ohne Mittel — der Lügner! —, nur dem inneren Freiheitsdrange folgend, nach Paris, dem Tempel der Künste, dem gelobten Lande, wo allein der Künstler sich frei fühlt, gewandert war, und da als ein frommer Priester der Kunst seine irdische Wanderschaft beschlossen hatte. Man sprach in den pariser Salons von diesem eigenthümlichen deutschen Musiker, den man sich als eine Hoffmann'sche Figur, etwa als einen zweiten Capellmeister Kreisler, vorstellte; man erkundigte sich, ob er vielleicht eine Frau, Kinder, oder auch nur eine Geliebte hinterlassen habe, die man unterstützen könnte. Das dauerte drei Tage; am vierten trat eine neue Tänzerin in der Oper auf, und der Musiker war vergessen.

Den Herren Blaguéoni war nach dem Verkaufe der Werke von Benedetto Marcello und Orlando di Lasso noch eine ansehnliche Zahl von Partituren Haydn'scher und Mozart'scher Sinfonieen geblieben. In Paris konnten sie nicht auf einen vortheilhaften Verkauf hoffen; doch das mercantilische Genie unserer Helden zeigte ihnen einen anderen, zum sicheren Ziele führenden Weg.

Sie unternahmen es, in ihrer Heimat, in dem Departement, wo sie als Geschäftsleute mit Südfrüchten handelten und als besondere Freunde der Musik sich mit Verkauf von Musicalien abgaben, eine *Société d'amateurs de musique* zu gründen, bei der sie gleich die Partituren der mitgebrachten Sinfonieen absetzen konnten. Und es gelang

ihnen vollkommen. Sie wussten den Präfecten zu gewinnen, und beuteten die Eitelkeiten des Dilettantismus geschickt zu ihrem Vortheile aus.

Nach einigen Jahren kam ein neuer Präfect, der zwar eben so wie sein Vorgänger die Stelle eines Präsidenten der *Société* annahm, aber auf den unerhörten Einfall einer Revision der Gesellschafts-Casse kam. Die Herren Blaguéoni beugten jeder Untersuchung des Vereins-Comite's dadurch vor, dass sie alle Cassen- und sonstigen Rückstände sofort aus ihren eigenen Mitteln ersetzten. Dagegen erklärten sie sich in ihrem eigentlichen Geschäfte zahlungsunfähig. Sie behaupteten hierbei, dass durch die schlechte Oliven-Aernte und durch übernommene bedeutende Lieferungen ihre Mittel schon bedeutend erschöpft gewesen wären, und dass die plötzliche strenge Rechnungs-Forderung des Herrn Präfecten sie gezwungen habe, alles, was ihnen noch geblieben war, der Ehre der Kunst zu opfern. Die gute Gesellschaft bedauerte sie allgemein als ein Opfer der Herrschsucht des Präfecten, der allgemein als ein unbequemer, harter, alles Kunstsinnes entbehrender Mann verschrieen ward. Unsere Helden aber zogen nach Paris, wo sie einem gewissen Theile der musicalischen Welt durch ihre Berichte aus der Provinzstadt bereits hinlänglich bekannt waren. Sie gründeten ein Musik-Verlagsgeschäft. Das Glück war ihnen günstig. Der Handel mit italiänischen Romanzen war noch gewinntragender, als ihr früherer mit italiänischen Früchten. Bald gelang es ihnen auch, in einigen Journalen als Kritiker wirken zu können. Sie verstanden zwar nichts von Musik, doch sie besassen einige Gewandtheit und eine nie erröthende Stirn, zwei Eigenschaften, durch welche gewisse Kunstkritiker in gewissen Kreisen einen gewissen Erfolg erzielen. Gleichgesinnte, Verbündete gesellten sich zu ihnen; bald waren sie der Mittelpunkt einer Clique, durch welche sie in der Journalistik, in der Theater- und Musikwelt grossen Einfluss üben konnten. Sie erweiterten nun ihre Thätigkeit und errichteten Agenturen für Concerte u. s. w., und da ihnen Geschick nicht abzusprechen war und sie alles unternahmen, was scrupulöseren und bequemeren Verlegern und Agenten nicht genehm war, so erlangten sie bald eine grosse Bedeutung, deren moralische Berechtigung Niemand prüfte; denn in der Welt, die wir in diesem Augenblicke beschreiben, gilt der Grundsatz: *Réussir c'est avoir raison.*

Horst [unter diesem Namen führt der Verfasser den Helden seines Buches ein, einen tüchtigen deutschen Künstler, dessen Schicksale und künstlerische Ansichten den Hauptinhalt desselben ausmachen] kam zu den Herren Blaguéoni & Comp., um sich mit ihnen über die Anordnung mehrerer Concerte, die er veranstalten wollte, zu berathen. Er wollte einige seiner grösseren Compositionen vortragen und in dieser Weise seine künstlerische Bedeutung endlich zur Geltung bringen; denn in den Salons, wo man alle Tage eine anders zusammengesetzte und anders gestimmte Gesellschaft trifft, hatte er bisher die verchiedensten Meinungen hervorgerufen, und um das Urtheil über seine Leistungen festzustellen, schien ihm eine wiederholte Berufung an das grosse Publicum am geeignetsten; seine Ansicht wäre auch eine ganz richtige gewesen, hätte er bei der Veranstaltung seiner Concerte nicht auf die Protection der Leute gerechnet, die ihn nur vom Salon her kannten.

Die Bedeutung des Concertsaales ist jetzt für den Künstler wie für das Publicum eine andere, als sie bis vor etwa fünfundzwanzig Jahren, wo die glänzende Virtuosen-Epoche eintrat, gewesen ist. Damals wirkte der ausübende Musiker fast gar nicht durch seine Persönlichkeit und nur durch seine Leistungen. Er und das Publicum trafen einander nur im Concertsaale. Seine persönlichen Beziehungen reichten nur in den seltensten Fällen über den bescheidenen Kreis geist- und sinnverwandter Freunde hinaus. Das Salonleben existirte nicht für ihn.

Die darauf folgende Aera der Virtuosen-Cäsaren, die da kamen, spielten und siegten, und bei deren Erfolgen auch die Persönlichkeit und andere Hebel mitwirkten, gab auch dem Concertsaale ein verändertes Ansehen. Er wandelte sich zu einer Art von Salon um, in welchem sich die persönlichen Freunde und Verehrer des Künstlers versammelten; der Salon dagegen, und was drum und dran hängt, Salon-Gelehrte, Salon-Dichter, Salon-Literatoren und Salon-Genies waren es, unter denen der Künstler seine Concert-Erfolge vorbereitete oder wenigstens allenthalben preisen liess. Von jener Zeit her datirt die angenehmere (?) Stellung, welche die Tonkünstler in der Gesellschaft einnehmen, und deren Hohlheit, Unzulänglichkeit, Zwitterhaftigkeit — fast möchten wir sagen: deren Erniedrigung — nur die Wenigen recht kennen, die an das Leben höhere Anforderungen stellen, als der Salon überhaupt zu befriedigen vermag.

Als Horst in das Local der Herren Blaguéoni & Comp. trat, war eben ein grosser Theil der „*Compagnons*" daselbst versammelt. Das Aeussere der Gesellschaft widersprach eigentlich der Vorstellung, die man mit dem Begriffe von Leuten verbindet, in deren Händen Kunst-Angelegenheiten ruhen. Mit Ausnahme des berühmten Journalisten, der sehr elegant gekleidet, und eines zufällig anwesenden italiänischen Gesanglehrers, der mit goldenen Ketten und Ringen beladen war, boten die Verleger, Agenten und Kunstrichter Blaguéoni sammt ihren Verbündeten in Kleidung, Haltung und Bewegung ein so eigenthümliches Bild, dass man sie sich unwillkürlich eher zwischen Oliven- und Sardellenfässern feilschend, als in Kunst-An-

gelegenheiten wirkend denken mochte. — Der Chef des Etablissements disputirte mit dem italiänischen Gesanglehrer über einige Romanzen, die dieser schon lange bezahlt zu haben behauptete, während jener auf dem Gegentheil bestand. Sie suchten einander zu überschreien und in Argumenten zu überbieten, die eben nicht dem *Code du gentilhomme* entnommen waren. Nachdem sie eine Weile gestritten hatten, wurden sie wieder die besten Freunde und besprachen den Plan eines grossartigen Unternehmens, durch welches das Haus Blaguéoni alle Fäden der musicalischen Angelegenheiten in seine Hand zu leiten gedachte. In einer Ecke vor dem Schreibtische sass Herr Cäsar Blaguéoni, der Cousin, Miteigenthümer des Geschäftes, gleich dem berühmten römischen Cäsar nach vier Seiten hin zur selben Zeit thätig. Er schrieb für ein grosses Journal die Kritik eines Concertes, in dem er nicht gewesen, unterstützte hier und da durch eine Zwischenbemerkung seinen Verwandten in dem Streite über die unbezahlten Romanzen, instruirte den Referenten des Mode-Journals, wie er die letzte Oper eines den Blaguéoni's missliebigen Componisten am besten angreifen und in der Meinung des Publicums herabsetzen könnte, und vernahm endlich — wie gesagt, Alles zu gleicher Zeit — den Bericht des Concert-Agenten, des Compagnons der Blaguéoni, über die in Aussicht stehenden Concerte, über deren Veranstalter, ihre Verbindungen und Verhältnisse. In der Gesellschaft befanden sich noch ein ziemlich *en vogue* stehender Componist von Operetten und anderen ephemeren Erzeugnissen, der ehemals zu den erbittertsten Gegnern der oben bezeichneten Herren gehört hatte, aber der eifrigste Bewerber um ihre Gunst geworden war, als ein Concurrent ihm den Platz in den Theatern und in der Gunst des Publicums streitig zu machen begann; dann ein Deutscher, der an grosse und kleine Journale seines Vaterlandes Berichte über das pariser Kunstleben sandte und bei den Herren Blaguéoni & Comp. das Losungswort holte; endlich mehrere musicalische und schriftstellernde Dilettanten, die sich überall an so genannte Berühmtheiten drängen, um bei den Leuten, welche das Treiben und Leben der Kreise, die hier beschrieben werden, wenig kennen, als bedeutend und einflussreich zu gelten.

Als Horst eintrat, erkannten ihn die Herren Blaguéoni sehr wohl, aber sie nahmen keine Notiz von seiner Anwesenheit. Es lag in ihrer Art, alle jene Künstler, die sich an sie wandten und nicht schon eines bedeutenden Namens genossen, nur in so weit zu beachten, als die Bekanntschaft ihnen Vortheil bot. Sie setzten daher nach kurzer Begrüssung ihre Gespräche mit den früher Anwesenden fort, und diese folgten dem Winke mit jener Coterie-Disciplin, worin die Franzosen unnachahmlich sind, und wodurch sie im Guten wie im Schlechten Grosses zu leisten vermögen. Selbst der Journalist, dem Horst erst wenige Tage zuvor einen längeren Aufsatz über manche Kunstfragen zugesandt, und die jener in seinen Kritiken vielfach benutzt hatte, und der deutsche Correspondent, mit dem er öfters zusammengekommen war, begegneten ihm mit der oberflächlichen Höflichkeit, auf welche auch der fast Unbekannte Anspruch hat. Eine kleine Weile sah Horst dem Treiben zu; ein eigenthümliches Gefühl überkam ihn, wenn er dachte, dass er mit diesen Menschen über Kunst, Ehre, Ruf sprechen sollte, aber er konnte sie nicht entbehren; der Weg, den er bisher verfolgt hatte, führte ihn zu diesen Menschen; die Erfüllung von Ewalt's Prophezeiungen begann. — Er näherte sich dem Haupte der Blaguéoni und setzte ihn von dem Zwecke seines Kommens in Kenntniss. Der Verleger hörte ihn mit süsslichem, zweideutigem Lächeln an und entgegnete: „Wir wollen uns, so weit es mit unseren massenhaften Geschäften zu vereinigen, für Sie interessiren, obwohl Sie uns früher von Ihren Planen hätten unterrichten sollen, wenn Sie hier in Paris etwas erlangen wollen; es wunderte uns schon lange, Monsieur Horst, dass Sie Sich nicht mehr bemühten, den Antheil von Männern zu gewinnen, die, wie Sie wissen, hier Alles vermögen. Uebrigens wenden Sie Sich an unseren Compagnon dort, dem wir das Geschäft des Concert-Veranstaltens ausschliesslich übertragen haben, da wir unsere Kräfte den anderen Zweigen der Kunst, dem Verlage und der Kritik, widmen. Ich will Sie dem Herrn besonders empfehlen. Folgen Sie seinem Rathe." — Er rief den Agenten herbei. Dieser hatte seinen Rapport an den Herrn Cäsar Blaguéoni unterbrochen; die Beiden blickten mit spöttischer Miene auf den deutschen Künstler, in dessen bald erblassenden, bald erröthenden Zügen der Eindruck seines Empfanges deutlich zu lesen war. „Monsieur Appalton," endete der grosse Chef des Bundes, „ich stelle Ihnen den Herrn Horst vor; nehmen Sie Sich seiner an und unterstützen Sie ihn mit Rath und That." Nach diesen Worten wandte er sich wieder zu dem italiänischen Gesanglehrer, mit dem er sich leise unterhielt.

(Schluss folgt.)

Nachtrag zu „Beethoven's Musik zum Prometheus-Ballet".

(S. Nr. 11.)

Der erste Clavier-Auszug dieser Musik ist bald nach der Aufführung des Ballets (den 28. März 1801) in Wien erschienen. Er liegt uns vor und führt den Titel: *Gli Uomini di Prometeo. Ballo per il Clavicembalo o Pia-*

noforte composto e dedicato a sua Altezza la Signora Principessa Lichnowsky nata Contessa Thun da Luigi van Beethoven. Opera 24. In Vienna presso Cappi & Comp. Pr. 3 Fl. 36 Kr. (56 Seiten in Quer-Folio.)

Nach A. Schindler's Begleitschreiben zu der freundlichen Uebersendung dieses Clavier-Auszugs äusserte Beethoven bei Einhändigung dieses Exemplars in Bezug auf die Vollständigkeit: „Das ist Alles.“ — „Dass er“, fährt A. S. fort, „bei diesem Arrangement mitgewirkt, hörte ich ihn später sagen. Betreffs des schlecht stylisirten Titelblattes schalt er sich selber aus: *Ballo per il Clavicembalo!* Damals war er durch und durch Italiäner und radbrechte häufig die italiänische Sprache — es war in der Epoche „*Giulietta Guicciardi*““, 1801. — Herrn Thayer verdanken wir nämlich die Gewissheit, in welchem Jahre jene Katastrophe im Leben Beethoven's erfolgt ist, und aus welchem also auch jene drei Briefe an seine Geliebte herrühren, die nur die Angabe des Tages, aber nicht des Jahres tragen. Thayer hat in allen Kirchenbüchern Wiens Jahr und Tag der Trauung der Giulietta mit dem Grafen Gallenberg aufgesucht und gefunden, dass die Trauung im Jahre 1801 Statt gefunden.“ — Bisher setzte man diese Liebe Beethoven's in viel spätere Zeit, z. B. 1805 und 1806; auch Schindler war noch in der neuesten Ausgabe der Biographie der Meinung, dass sie in das Jahr 1803 gehöre. Nach Thayer's Fund fällt sie also in das einunddreissigste Lebensjahr Beethoven's. (Vgl. Sch., I., 93 ff.)

Durch die Opuszahl 24 auf dem Titel des Cappi'schen Clavier-Auszugs wird ebenfalls auf die richtige Zeit der Entstehung der Prometheus-Musik hingewiesen (in den Katalogen der Beethoven'schen Werke wird sie fälschlich mit Op. 43 bezeichnet). Uebrigens ist die Sonate in *F-dur* für Clavier und Violine auch unter der Nummer Op. 24, und zwar auch 1801 (aber bei Mollo in Wien), erschienen. Die Umgebungen sind demnach folgende:

Op. 20, Septett in *Es-dur.* Op. 21, Sinfonie in *C-dur.* Op. 22, Clavier-Sonate in *B-dur.* Op. 23, Sonate für Pianoforte und Violine in *A-moll.* Op. 24 (s. vorher). Op. 25, Serenade für Flöte, Violine und Alto. Op. 26, Sonate in *As-moll.* Op. 27, die beiden Phantasieen (Nr. 2, *Cis-moll*, „*Alla Contessa Giulietta Guicciardi*“).

Aus Aachen.

Wenn ich Ihnen lange nicht über unser musicalisches Leben geschrieben habe, so ist der Mangel an Concerten wahrlich nicht daran schuld, sondern eher die Fülle des Stoffes, ein *Embarras de richesses.* Das kann man doch wohl mit Recht sagen, wenn in einer Woche drei Künstler von europäischer Berühmtheit hier concertirt haben: Laub, Jaell und Stockhausen.

Im fünften Abonnements-Concerte (den 19. Januar) wurde die vollständige Musik von Beethoven zum Ballet: „Die Geschöpfe des Prometheus“, und Ouvertura und II. Act aus Gluck's „Orpheus“ gemacht; die Alt-Partie in letzterem sang unsere geschätzte Dilettantin, Frau P. — Das sechste Concert (zum Besten des Orchesterfonds) brachte Beethoven's Ouverture in *C*, Op. 115 — Arie für Mezzo-Sopran aus Händel's Herakles — Concert für das Violoncell von Molique, gespielt von Hrn. J. Wenigmann — zwei Lieder von F. Schubert (Mignon's „So lasst mich scheinen“, von Liszt, und Gretchen's „Meine Ruh' ist hin“, von Hiller instrumentirt) — eine Orgel-Toccata von J. S. Bach, orchestrirt von Esser — Schlussscene aus Göthe's Faust, II. Theil, für Soli, Chor und Orchester von R. Schumann. Wie Sie sehen, ein sehr interessantes Programm, das überall recht gelungen ausgeführt wurde. Fräulein Emilie Genast aus Köln ärntete durch den Vortrag der Arie von Händel und vorzüglich der beiden Lieder den lebhaftesten Beifall.

Die oben genannten Künstler gaben Soireen, die, zur Ehre unserer Stadt sei es gesagt, von sehr zahlreicher und enthusiastischer Zuhörerschaft besucht waren. Laub, der ausgezeichnete Interpret classischer Musik, eröffnete seine Soiree, unterstützt von dem wackeren Quartett der Gebrüder Wenigmann, durch das Quintett von Mendelssohn in *C-dur*, dem der Vortrag der Sonate Op. 96 von Beethoven für Pianoforte und Violine durch die Herren Wüllner und Laub folgte, eine Leistung, so vollendet, wie man sie von zwei so tief in die Geheimnisse des Meisters eingeweihten Künstlern erwarten konnte. Während eine Polonaise von Laub und Ernst's Othello-Phantasie die Technik des Concertgebers bewundern liessen, offenbarte der Vortrag einer Romanze von Beethoven seinen schönen Ton und gefühlvollen Ausdruck aufs herrlichste.

Der eminente Pianist Alfred Jaell erregte in einem Concerte der „Liedertafel“ in dem schönen Bernaert'schen Saale einen stürmischen Enthusiasmus. Ihnen alles aufzuzählen, was er spielte, wäre unmöglich, da seine freundliche Bereitwilligkeit, die stürmischen Wünsche des Publicums zu befriedigen, eben so gross war, wie seine Virtuosität.

Am 16. d. Mts. hörten wir die grösste Berühmtheit unter den Sängern, Julius Stockhausen; er versetzte unser Publicum in eine so begeisterte Aufregung, dass es ein wahres musicalisches Fest feierte. Gleich durch die ersten Tacte der Aria aus „Julius Cäsar“ von Händel eroberte er alle Herzen, und bei dem nächsten Ruhepunkte brach auf der Stelle der lauteste Beifall aus. Der glänzende Ruf, der dem Meistersänger in der edelsten Bedeutung des Wortes und der Kunst vorausgegangen war, wurde weit übertroffen, und in der That wurde alles, was Stockhausen sang, so vollendet vorgetragen, jedes Stück trug einen so individuellen Charakter von Vollkommenheit in sich, dass es unmöglich ist, Eines vor dem Anderen hervorzuheben. Der Erfolg war ungeheuer und fast beispiellos in unseren Concert-Annalen. Am folgenden Tage wiederholte er sich in einem engeren Kreise in einer Matinee bei Herrn Director Wüllner, wo der Sänger mit vollen Händen aus dem reichen Schatze von Franz Schubert schöpfte, der ihm vor allen Anderen zur Aufbewahrung anvertraut zu sein scheint. N.

Tages- und Unterhaltungs-Blatt.

Köln, 22. März. Ole Bull, der bereits in Düsseldorf und in Bonn mit grossem Beifalle gespielt hatte, gab in dieser Woche zwei Mal Concert im Theater und hatte einen ungeheuren Erfolg. Im ersten Concerte spielte er ein Concert von Paganini, ein wunderschönes Larghetto von Mozart (ursprünglich für die Clarinette geschrieben) und seine *Polacca guerriera.* Nach dem wiederholten Har-

verrufe trug er noch das von ihm für die Violine allein arrangirte Duett aus Don Juan: *La ci darem la mano*, und ein spanisches Ständchen vor, Alles unter stürmischem Beifall und Fanfaren von Trompeten und Pauken. Im zweiten Concerte spielte er sein Concert in *A-dur*, auf allgemeines Verlangen wiederum das Larghetto von Mozart, und zum Schluss ein Carneval.

Ole Bull — geboren 1810 — ist noch immer der bewunderungswerthe nordische Geigen-Heros, der in seiner Art einzig dasteht Was auch die Kritik über Benutzung oder Missbrauch seiner eminenten Virtuosität zu unmusicalischen Kunststücken tadelnd gesagt hat, die gerechte, nicht pedantisch einseitige Würdigung seines Spiels wird ihn stets und, wir möchten beinahe sagen: jetzt noch mit mehr Recht, als früher, unter die ersten Künstler auf der Violine setzen, und ihn in Bezug auf Grösse und Schönheit des Tones auf allen Saiten, auf innigen Vortrag der Melodie, auf geniale Behandlung des Instrumentes, auf Darlegung einer scharf ausgeprägten Künstler-Individualität den grössten Virtuosen gleich stellen, während sie ihm in Betreff der technischen Meisterschaft in manchen Dingen, z. B. im doppelgriffigen Spiel, und namentlich im Staccato, die unbestreitbare Palme zuerkennen muss.

Ole Bull hat hier einen so enthusiastischen Beifall erhalten, dass es zu bedauern ist, dass seine Anwesenheit gerade in die nächste stille Zeit vor Ostern fällt; zu anderer Zeit würde hier eine Reihe von Concerten desselben ein dankbares Publicum finden. Wie kommt es aber, dass wir den eminenten Künstler nicht in einem der Abonnements-Concerte im Gürzenich hören?

Passacaglio. (Vgl. Nr. 11, S. 87.) Von guter Hand geht uns die Notiz zu, dass im Spanischen *Pasacalle* „ein gewisses Tonstück für die Zither" oder Gitarra bezeichnet Demnach dürfte das Wort aus Spanien stammen und von *pasar* (*passer*, vorübergehen, gehen) und *calle* (die Strasse) ursprünglich ein Lied (oder einen Tanz) bedeuten, das in den Strassen gesungen wurde — ähnlich dem französischen *Vaudeville*, d. i. *Chanson qui court par la ville*.

Im Laufe des Monats Februar fanden in Berlin die 24. und 25. Vorstellung von H. Dorn's „Nibelungen" Statt. Das echt deutsche Werk hatte sich auch diesmal bei zum Theil neuer Besetzung des wärmsten Empfanges von Seiten der Zuhörer und Zuschauer zu erfreuen. Erhöht ward die Theilnahme noch durch eine neu componirte, von Frau Jachmann-Wagner (Brunhilde) trefflich vorgetragene Einlage im zweiten Acte. Zur Aufführung vorbereitet wird die Oper in Sondershausen, und Karlsruhe wird folgen. Zuerst wurden die „Nibelungen" in Weimar (Januar 1854), dann in Berlin (März 1854), Königsberg (Mai 1855), Breslau (November 1855), Wien (Februar 1857) und Stettin (März 1857) aufgeführt.

Göttingen. Seit Ostern vorigen Jahres hält Herr Dr. Ed. Krüger hier Vorlesungen vor Studiosen über Musik, welche recht gut besucht sind. Ferner steht ein Singverein unter seiner Leitung, welcher sich vorzüglich mit Palestrina und Bach beschäftigt. Die Wirksamkeit des hochgebildeten Musikgelehrten und zugleich praktischen Musikers für die Tonkunst, welcher er seit Jahren, wie bekannt, die Mussestunden, die ihm seine amtliche Thätigkeit liess, widmete, wird von bedeutendem Einflusse auf die musicalischen Zustände in Göttingen sein.

Hannover. Je seltener bei uns grosse Chor-Aufführungen sind, desto erfreulicher war das Concert, welches die Sing-Akademie unter Direction des Herrn Capellmeisters B. Scholz am 6. Februar veranstaltete. Zur Aufführung kamen die Cantate von J. S. Bach: „Christ lag in Todesbanden", nur für Chor ohne Soli, die Orchester-Begleitung zur Aufführung im Concertsaale ohne Orgel von Scholz eingerichtet; Gluck's Ouverture zur Iphigenia in Aulis und das Requiem von Cherubini. Das Concert fiel sehr gut aus Se. Majestät der König, Protector des Vereins, war anwesend und von der Aufführung so befriedigt, dass er die Wiederholung des Requiems in der nächsten Zeit wünschte.

Ueber die am 18. März in der grossen Oper zu Paris erfolgte zweite Vorstellung des Tannhäuser wird uns geschrieben: „Wagner hat sich zwar zur Ausmerzung aller während der ersten Vorstellung verlachten Stellen herbeigelassen; er hat den ersten Dialog zwischen Venus und Tannhäuser gekürzt, das Wiedererscheinen der Venus unterdrückt. Aber das Publicum fühlte sich so unangenehm berührt durch diese Musik und so gelangweilt, dass das Pfeifen kein Ende nehmen wollte. Trotz der Anwesenheit des Kaisers und der Kaiserin unterbrachen die Bezeigungen des Missfallens das Stück zu wiederholten Malen. Der Marsch und das Lied an den Abendstern wurden allein ohne Opposition beklatscht. Als Niemann seinen tragischen Bericht im dritten Acte beginnen wollte, wurden wieder Zeichen des Missfallens laut. Da machte der Sänger einen Gestus mit der Hand, der andeuten sollte, dass er keine Schuld an der Composition habe, und sofort antwortete das Publicum mit donnerndem Beifalle. Aber seine Erzählung wurde doch hier und da wieder unterbrochen. Ich habe niemals solchen Scenen in der grossen Oper beigewohnt. Als der Lärm einen Augenblick so stark war, dass es schien, als pfiffe das ganze Haus, rief Jemand aus einer Loge des zweiten Ranges: „*Mais c'est la claque qui siffle!*" Ich glaube nicht, dass der Tannhäuser mehr als 3—4 Vorstellungen erleben wird."

Eine Correspondenz der Indépendance aus Paris vom 19. d. Mts. sagt aus, dass die Opposition bei der zweiten Aufführung sich nicht auf Heiterkeit und Murren beschränkt, sondern in arges Pfeifen ausgebrochen sei Der Kaiser und die Kaiserin traten gerade mitten in einer solchen Tumultscene gegen Ende des zweiten Actes ein. Sie wurden von lautem Applaus begrüsst Der missgestimmte Theil des Publicums nahm diesen für eine Demonstration zu Wagner's Gunsten, und das Pfeifen verdoppelte sich, bis das Missverständniss gelös't wurde. Im dritten Acte aber ging der Scandal wieder los, und nun erfolgte die (oben erwähnte) Scene mit Niemann. Die heftige Opposition soll hauptsächlich von den Abonnenten der grossen Oper herrühren; der ungastliche und unanständige Charakter derselben ist aber jedenfalls bedauernswerth.

Ankündigungen.

Die Niederrheinische Musik-Zeitung
erscheint jeden Samstag in einem ganzen Bogen mit zwanglosen Beilagen. — Der Abonnementspreis beträgt für das Halbjahr 2 Thlr., bei den K. preuss. Post-Anstalten 2 Thlr. 5 Sgr. Eine einzelne Nummer 4 Sgr.

Briefe und Zusendungen aller Art werden unter der Adresse der M. DuMont-Schauberg'schen Buchhandlung in Köln erbeten.

Verantwortlicher Herausgeber: Prof. *L. Bischoff* in Köln.
Verleger: *M. DuMont-Schauberg*'sche Buchhandlung in Köln.
Drucker: *M. DuMont-Schauberg* in Köln, Breitstrasse 76 u. 78.

Niederrheinische Musik-Zeitung

für Kunstfreunde und Künstler.

Herausgegeben von Professor *L. Bischoff.* — Verlag der *M. DuMont-Schauberg*'schen Buchhandlung.

Nr. 13. KÖLN, 30. März 1861. IX. Jahrgang.

Pariser Briefe.

[Richard Wagner's Tannhäuser]

Ich habe mich nicht beeilt, über die Ereignisse der Theater-Abende des 13. und 18. März im kaiserlichen Opernhause an die Niederrheinische Musik-Zeitung zu berichten; die politischen Blätter haben dafür gesorgt, dass das Schicksal des „Tannhäuser" bereits aller Welt bekannt ist.

Ich muss aber bestätigen, dass die Art und Weise, wie das sonst so anständige Publicum der grossen Oper dieses Mal seine Missbilligung äusserte, von den Zeitungen ganz der Wahrheit gemäss und ohne Uebertreibung geschildert worden ist. Die Thatsache steht fest; aber die Versuche, sie durch eine systematische, vorherbedachte und organisirte Opposition erklären zu wollen, beruhen auf irrthümlichen Voraussetzungen und auf grosser Unkenntniss der hiesigen Verhältnisse. Einen Erfolg durch äussere Mittel zu machen, das ist in Paris möglich, die Beispiele liegen nahe, und selbst Wagner's Concerte könnten, wenn auch nur in zweiter Linie, Belege dazu liefern. Aber ein *Fiasco* zu bestellen, und es gegen die Ueberzeugung des Publicums durchzusetzen, das ist hier nicht möglich. Die einzige bedeutende und entscheidende Macht, welche beim Tannhäuser Opposition gemacht und durchgesetzt hat, ist der französische Geschmack. Dieser hat sich sowohl gegen den tendentiösen, supranaturalistischen Text des Legenden-Drama's, als gegen die unmelodische Musik empört.

Darin findet der Fall der Oper für jeden, der den französischen Geist und Geschmack kennt, seine ganz natürliche Erklärung, und er konnte auch mit ziemlicher Gewissheit vorausgesehen werden. Dass aber die Nichtbefriedigung des Geschmacks nicht in den gewöhnlichen Schranken einer kalten Aufnahme blieb, dass sie den Charakter einer theilweisen Verspottung und Verhöhnung annahm, daran ist Wagner's persönliches Auftreten allein schuld; seine maasslose Selbstüberhebung, seine literarische Selbstbespiegelung, seine reformatorische Renommisterei und seine empörende Herabsetzung der grössten Componisten dramatischer Musik haben zur Prüfung der Berechtigung oder auch nur Entschuldigung seines Prunkens mit Redensarten die Anlage eines strengen Maassstabes an seine künstlerischen Leistungen aufgedrungen. Das Publicum betrachtete die Aufführungen als ein *Hic Rhodus, hic salta,* und da der Sprung nicht gelang, so lag den Franzosen das Voltaire'sche: *Du sublime au ridicule il n'y a qu'un pas,* sehr nahe.

Und hat denn bei so geringem Resultate ungeheurer Anstrengungen und eines ganz übermässigen Kostenaufwandes, um allen Forderungen, auch den übertriebensten, des Componisten zu genügen, die Volksstimme so Unrecht, wenn sie sagt: „Wagner ist seiner eigenen Erklärung nach nicht nach Paris gekommen, um sich dem Urtheil des französischen Publicums zu unterwerfen. O nein! Als Verbannter „„ist er der einzige Deutsche, der den Tannhäuser und seine übrigen Werke noch nie gehört hat"". Er ist also gekommen, um die Kräfte unserer grossen Oper und 250,000 Francs für die Ausstattung in Anspruch zu nehmen, um das höchst berechtigte Vergnügen zu haben, sich zu hören und sich — zu bewundern."

Es kann mir nicht einfallen, in diesen Blättern, in denen Wagner's Musik und im Besonderen der Tannhäuser schon längst gründliche Würdigung gefunden, noch einmal auf die Schwächen des Werkes zurück zu kommen. In der ausführlichen Kritik, die bereits im Jahrgange von 1852 der Rheinischen Musik-Zeitung in einer Reihe von Artikeln erschienen, ist das Schöne, das sich in einzelnen Scenen findet, vollständig anerkannt, aber auch das Lächerliche und Unmusicalische ohne Schonung nachgewiesen — und gerade an denselben Stellen, die jetzt das pariser Publicum belacht und bepfiffen hat. Wenn die Fran-

zosen deutsche Zeitungen läsen, so würden sie längst gewusst haben, was sie zu erwarten hatten. Aber man hatte dafür gesorgt, ihnen die Vorstellung beizubringen, dass das ganze Deutschland von Bewunderung für Tannhäuser und Lohengrin überströme, und da nun der Dichter-Componist selbst sich über alle seine Vorgänger in den Hallen der grossen Oper nicht bloss in gesellschaftlichen Gesprächen, sondern durch officielle Manifeste (wie seinen letzten „Brief an einen Freund über Zukunftsmusik") setzte, so konnte eine heftige Reaction, wie sie bei glänzend aufgestutzten Vorspiegelungen und später gänzlich getäuschten Erwartungen stets Statt findet, nicht ausbleiben.

Für die Geschichte der Zukunftsmusik dürfte es aber doch wichtig sein, die Urtheile der pariser Kritik in ihren Hauptpunkten den Lesern mitzutheilen. Höchst merkwürdig ist schon die Thatsache, dass kein einziges Blatt den Tannhäuser als ganzes Kunstwerk in Schutz nimmt, sondern dass höchstens einzelne Nummern als wirksam bezeichnet werden. An einen musicalisch-ästhetischen Streit, der aus einer Spaltung in Parteien entstände, wie zur Zeit der Gluckisten und Piccinisten, ist gar nicht zu denken; die letzte Hoffnung des Componisten, wenigstens dadurch Aufsehen zu machen und noch eine Weile oben gehalten zu werden, muss vor der Einstimmigkeit der Urtheile verschwinden.

Beginnen wir eine kleine Musterung derselben.

„Herr Wagner stellt selbst den Satz auf, die Hauptsache der Oper nach seinem System sei, das Publicum an die dramatische Handlung zu fesseln. Nun? und Tannhäuser? Der edle Ritter hat sich kopfüber in den Venusberg gestürzt; auf einmal wird er der Wollust überdrüssig, ruft die Maria an, hat das Glück, dass sie ihn hört, pilgert nach Rom, wird vom Papste verworfen und kehrt wieder in den Venusberg zurück. Das ist die ganze Handlung. Das Stück könnte eben so gut „„Der rückfällige Wüstling"", oder „„Wer einmal trinkt, trinkt immer wieder"" heissen. Und nun hat der Dichter seinen edlen Ritter dadurch noch verächtlicher gemacht, dass er ihm eine reine und heilige Jungfrau zur Seite stellt, deren keusche Liebe ihn nicht vom Laster zurück halten und die selber für ihn nichts thun kann, als beten und sterben!

„Wollten wir aber auch über die widrige Mischung des Heiligen und Weltlichen, des Papstes und der Venus! hinwegsehen, so fehlt doch Wagner als Dichter ganz und gar die Kunst, seinen Personen wirkliches Leben einzuhauchen, und wir begreifen nicht, wie sein Held Tannhäuser der Mittelpunkt einer fesselnden dramatischen Handlung sein könne! — Mit Einem Worte: das Gedicht dieser Oper ist, für uns Franzosen wenigstens, durch Inhalt und Form ungeniessbar und unzulässig.

„Die Partitur scheint in zwei gänzlich verschiedene Hälften zu zerfallen. In die erste stellen wir einige nach dem gewöhnlichen Stile geschriebene Stücke, die Jedermann eben so gut hätte machen können, z. B. den Pilgermarsch, die Introduction zum Liederkampfe, das Duett zwischen Elisabeth und Tannhäuser, Wolfram's Lied. In die andere Hälfte müssen wir die grosse Menge von Stücken alle mit einander werfen, die wir nicht zu benennen wissen, weil sie weder Gesang noch Recitativ sind. Das sind aber gerade diejenigen, auf welche Wagner am meisten gibt; ja, er erklärt den Tannhäuser selbst für ein weit hinter seinem gegenwärtigen Standpunkte liegendes Werk und verweis't uns auf Tristan und Isolde!

„Man kann Wagner's Talent und hohe Begabung anerkennen, aber man darf ihm nicht verschweigen, dass seine Natur sich ganz und gar verirrt hat." (Paul Smith, *Gazette musicale.*)

„Man kann unserem Opern-Publicum viel bieten, das ist wahr; aber wenn man es doch allzu arg macht, so wird es rebellisch und störrisch. Es war in der besten Stimmung von der Welt gekommen. Man hatte ihm gesagt, dass hier von einem Genie ersten Ranges die Rede sei, von einem Offenbarer, einem Propheten, einem Messias, der den üppigen Tanz und die sinnliche Melodie auf ewig von der Bühne verbanne, um uns zu der reinen griechischen Kunst, zur vollkommenen Harmonie des Wahren und Schönen zurückzuführen. Daher denn auch eine Erwartung, eine Spannung, eine heilige Stille, eine wahre Andacht. Wie gern hätte man applaudirt, hätte man nur öfter Veranlassung dazu gefunden!

„Das Gedicht ist leider nichts weniger als interessant. Die Ouverture, ein Musikstück von wirklichem Werthe, wurde vortrefflich ausgeführt und stürmisch beklatscht. Allein gleich die folgende Scene [durch den Componisten noch in seinem neuesten Tristan-Stil verlängert] gab trotz der prachtvollen Ausstattung der guten Stimmung des Publicums einen argen Stoss; 24 Bacchantinnen, 24 Faune, 16 Nymphen, 16 Jünglinge, 16 Amoretten, 3 Grazien stellten das Ballet der Zukunft vor, schritten vorüber und durch einander, alle mit langsam und so lange erhobenen Armen, dass einem bange sein musste, sie würden den Krampf kriegen. Ist der Tanz sehr keusch und nüchtern, so ist die Musik desto lärmender, ja, betäubend und höllisch — nichts als hochzischende Quinten, wüthende Zimbeln und Becken, wahnsinniges Geklingel. Es ist einem gerade so, als wenn hundert Nadeln einem auf einmal ins Ohr stächen. Die höflichsten Zuhörer, die eine anständige Haltung beobachten wollten, hielten den Schmerz aus, ohne sich zu rühren; andere drehten und wendeten sich auf ihren Sitzen von einer auf die andere Seite, wie der heilige

Laurentius auf dem Rost. Viele junge Damen versuchten zu lächeln, aber unwillkürlich knirschten sie mit den Zähnen und zerrieben die Lorgnette oder den Fächer mit ihren krausen Fingern.

„Tannhäuser, der bis jetzt geschlafen, wacht auf, und Venus kommt auf den unglücklichen Gedanken, ihn zu fragen: Woran denkst du? — O weh! diese ganz gewöhnliche Frage ruft sechs Seiten lange Erklärungen hervor. Das ist kein Duett, kein Recitativ, keine Scene, kein Act, es ist ein Wagner'scher Dialog von endloser Länge, wobei wir zuerst die traurige Gewohnheit Wagner's bemerken, jedes Wort, jede Sylbe seiner ewigen Reden mit einer Violin-, Contrabass- oder Blech-Figur zu unterstreichen. Man verliert sich in die Details und vergisst das Ganze; man müht sich auf wahrhaft kindische Weise ab, jedem Worte einen besonderen Ausdruck zu geben, und das Resultat dieser Mühe und Arbeit ist, die Zuhörer durch eine nicht zu bewältigende Langeweile zu ermüden.

[Hierauf folgt die Erzählung von dem Ausbruch des schallenden Gelächters bei der trivialen Dudelei des Hirtenknaben auf der Schalmei u. s. w.]

„Viel Wirkung machte das grosse Ensemble am Ende des ersten Actes; es hat mächtige Klangwirkung, eine fast abgerundete periodische Form, glückliche lichte Stellen, die nach so vielem Dunst und Gewölk überraschen und einen erleichtern. Dasselbe lässt sich von dem Triumphmarsch in der Prachthalle sagen. Das sind glückliche Momente, aber man muss sie theuer erkaufen.

„Ich komme zu dem Liebeshof auf der Wartburg, wo die ritterlichen Sänger mit einander wetteifern, wer der langweiligste von ihnen sein werde. Dieser Musikschul-Concurs fiel den Zuhörern auf die Nerven; so wie ein Ritter wieder nach seiner Harfe griff, gab das ganze Haus Zeichen von Ungeduld, die am Ende, als Morelli nur Miene machte, nach der Harfe zu greifen, in die Worte ausbrach: „„O nein! Gnade! Mitleid! fange nicht wieder von vorn an, ehrlicher Wolfram! wir können's nicht mehr aushalten!““ Und Morelli war so gefällig und liess die Harfe liegen. — —

„Man wird mir vielleicht vorwerfen, dass ich nicht auf eine ernste Kritik der Musik Wagner's eingehe und beweise, dass das Publicum in vollem Rechte gewesen. Allein wie soll man es anfangen, die Leere, das Chaos, dio systematische und überlegte Umkehr aller Grundsätze der musicalischen und dramatischen Composition gründlich zu kritisiren? Als Symphonisten wollen wir Wagner als einem Manne von Talent alle Gerechtigkeit widerfahren lassen; als dramatischer Componist aber ist er für uns abgethan. Wir gehören zur Schule aller grossen Meister der Oper, die Wagner geringschätzt; wir sind für Klarheit, Melodie und Gesang, und verabscheuen Unordnung, Verworrenheit, Lärm, das Nichts und die Finsterniss.

„Zu beklagen sind die Künstler, die nach sechsmonatlicher Arbeit und Anstrengung gezwungen sind, zu Zielscheiben des Unwillens und der Spöttereien des Publicums zu dienen. Der arme Niemann, ein Tenorist, der nur an Erfolge gewohnt ist, ein Sänger mit Stimme, Wärme und Ausdruck, muss unter einem solchen Scandal auftreten und sich in einer unmenschlichen Rolle abarbeiten! Madame Tedesco (Venus) blieb bei ihrer Ruhe; wo nichts ist, hat der Kaiser sein Recht verloren. Wenn ein ganzer Act kein einziges Stückchen Melodie enthält, so kann die grösste Sängerin nichts thun, als die Noten mit mehr oder weniger Betonung absingen.“ — — (Fiorentino im *Constitutionnel.*)

„Seit einigen Jahren beansprucht eine neue Schule, welche in Deutschland viel Aufsehen gemacht hat, sich auf den Trümmern der Vergangenheit zu erheben; ohne geradezu das Verdienst der älteren Meister zu läugnen, behauptet sie, dass jene ihre Zeit gehabt haben, und dass die Zukunft ihrer Schule gehöre, und mehr durch ihre theoretischen Lehren, als durch ihre Werke hat sie einen Theil der deutschen Jugend verführt und mehrere Bühnen erobert; auch hat sie jedenfalls, wenn auch nicht überaus zahlreiche, doch sehr thätige und entschiedene Anhänger.

„Als das Haupt und der Prophet derselben ist Wagner nach Paris gekommen. Was keine Privat-Unternehmung über sich nehmen wollte, hat ihm die Oper, die unmittelbar unter dem Schutze des Staates steht, gewährt, treu ihren gastlichen Gewohnheiten. Wagner erhielt unumschränkte Vollmacht; die Künstler, die er vorschlug, wurden engagirt, prachtvolle Decorationen, eine wahrhaft verschwenderisch prächtige Ausstattung, ein ungeheures Personal, Hülfsquellen und Mittel, die kein anderes Theater besitzt, alles, was zum Erfolg eines Werkes auf der Bühne beitragen kann, wurde ihm zur Verfügung gestellt. Dazu das erste Orchester auf der Welt, dasselbe, welches in den Conservatoire-Concerten die deutsche Musik Haydn's, Mozart's, Beethoven's, Weber's und Mendelssohn's so meisterhaft wiedergibt. Sechs Monate lang wurde die Oper eifrigst studirt und probirt, und jede Note und jede Nuance der Partitur wurde mit der grössten Gewissenhaftigkeit ausgeführt.“ (*Moniteur.*)

[Dies ist alles buchstäblich wahr. Der Berichterstatter hätte noch zusetzen können, dass drei General-Proben im Costume und mit allem Theater-Apparat gehalten worden sind, nach denen wohlwollende Componisten Wagner riethen, die meisten von den Stellen, die nachher dem Gelächter anheim fielen, zu streichen, was er aber mit Stolz zurückwies. Niemals noch ist einem deutschen Componisten

[*]

eine so umfassende Begünstigung in Frankreich zu Theil geworden, und zwar von der ersten Kunstanstalt des Reiches, an deren Pforten die einheimischen Tonsetzer jahrelang, manche auf immer, vergebens klopfen.]

„Der Erfolg hat so vieler Arbeit und so grossem Aufwande nicht entsprochen. Und doch hatte Wagner unter seinen Werken nach seinem eigenen Geständnisse dasjenige ausgewählt, das sich noch am wenigsten von der Schule der Vergangenheit entfernt, das Werk, das noch melodische Stellen enthält und Weber zum Ausgangspunkte genommen hat.

[Wagner hatte das Erstere allerdings auch hier in Paris eingeräumt, aber hinzugesetzt, dass er Vieles in dem Sinne seines späteren Systems, wie es als vollendet in Tristan und Isolde erscheine, im Tannhäuser umgearbeitet habe, z. B. den Dialog zwischen Venus und dem Ritter im ersten Acte. Dem war auch wirklich also; denn diese Scene war jetzt fast zwei Mal so lang, als früher. Schon nach den Proben bemerkte ein Blatt: „*Nous entendrons du Wagner plus pur et plus abstrait que les Allemands: en sommes-nous dignes?*“ — In Bezug auf den genannten Dialog sagt der Referent des Moniteur (de Rovray = Fiorentino):]

„Der Gesang des Ritters im Rausch der Liebe und der Lust ist eben so grau und trübe, wie sein Traum. Es geht, gewisser Maassen ohne Punkt und Komma, hundert vierundachtzig Verse lang fort; Tannhäuser ergreift sechs Mal seine Harfe und stellt sie sechs Mal wieder hin! — — Dem Sänger-Wettstreit folgte das Publicum weder mit grosser Aufmerksamkeit noch mit lebhafter Theilnahme. — — Das Finale des zweiten Actes, in welchem Elisabeth ihren Ritter schützt, erregte Sensation und Staunen, als auf einmal eine Violin-Passage von verzweifelter Komik allen Eindruck zerstörte und ein lautes Gelächter hervorrief. [Diese wunderliche Passage kennt man, so viel ich weiss, in Deutschland nicht*), sie ist ebenfalls ein Zusatz im reineren Wagner-Stil. Der Effect ist ungefähr derselbe, als wenn man mit dem Finger auf- und abwärts über die Tasten einer Claviatur streicht.] So unbegränzt auch Wagner's Vertrauen auf sein System ist, so müssen wir ihn doch bitten, wenn er noch einige ruhige Vorstellungen des Tannhäuser erleben will, diese Stelle und alle diejenigen, welche das Publicum in Heiterkeit versetzt haben, zu unterdrücken. Man erträgt die Langeweile, man sieht über Längen hinweg, man gewöhnt sich an Lärm und an Dunkel; aber man vermag nichts gegen eine unwiderstehliche Lachlust.

*) In der gedruckten Partitur sucht man sie vergebens, aber alle Berichte über die erste Vorstellung in Paris sprechen davon.
Anmerkung der Redaction.

„Man hat es oft erlebt, dass ein Werk verschieden beurtheilt wird, dass man darüber streitet, dass entgegenstehende Parteien es angreifen und vertheidigen. Nach der Aufführung des Tannhäuser haben wir nichts dergleichen bemerkt. Im Orchester, im Parterre, in den Logen, im Foyer, in den Gängen — überall vollständige Einstimmigkeit. Keine einzige Stimme hat sich für diese Zukunftsmusik erhoben. Man hat redlich applaudirt, so oft sich eine bemerkenswerthe und relativ leuchtende Seite aus dem finsteren Chaos entwirrte: also bei der Ouverture, dem Triumphmarsch, dem Finale des ersten Actes. Aber das ist alles in der alten Weise gedacht und behandelt, es ist Weber zweiten oder dritten Ranges, und nicht selten mischen sich sogar ganz gewöhnliche Melodieen und italiänische Reminiscenzen wider ihren Willen unter das wirre Gewühl des Orchesters. Alles Gute im Tannhäuser, alles, was beim Schiffbruche oben auf blieb, gehört der Musik der Vergangenheit an. — — Niemann, ein grosser, schöner Mann, ist auch ein guter Schauspieler, was er in der langen Erzählung des letzten Actes bewiesen hat; keinen anderen Darsteller würde man diese endlose Declamation haben aussingen lassen. Wenn sich Tannhäuser je von seinem Falle erhebt, so wird er es grösstentheils Niemann zu danken haben.“ (*Moniteur.*) [Und doch ist Wagner auch gegen Niemann undankbar gewesen; denn er hat sich, wie mir bestimmt versichert wird, in den Proben geäussert: „Wenn ich ihn früher hätte singen hören, so würde ich ihn nicht engagirt haben.“]

(Schluss folgt.)

Kunst und Handwerk.

II.

(Schluss. S. Nr. 12.)

Monsieur Appalton, ein ziemlich untersetztes Männchen, dessen Züge eine gewisse gemeine Gutmüthigkeit, mit Verschmitztheit gepaart, zeigten, lud Horst ein, mit ihm in ein Nebengemach zu treten. Dieses Nebengemach war eigentlich eine Art von Magazin, in welchem Kisten, alte Musicalien und ein paar halb zerbrochene Stühle standen. Auf diesen richteten sich die beiden Unterhandelnden, so gut es ging, ein.

„Vor Allem“, begann Herr Appalton, „sagen Sie mir, ob Sie so viele Connexionen haben, dass Sie auf den Verkauf einer grossen Anzahl Billette rechnen können und daher eines pecuniären Erfolges sicher sind, oder ob Sie ein Concert geben, um Sich bekannt zu machen, um Ruf zu gewinnen.“

Horst war auf diese Art des Examens über seine Absichten und Verhältnisse nicht gefasst; er konnte einige Verlegenheit nicht verbergen, als er die Antwort gab, dass seine Connexionen nicht so bedeutend seien, ihm eine bedeutende Einnahme zu sichern. „Mir ist es", meinte er, „doch hauptsächlich darum zu thun, mich dem Publicum in meiner Eigenschaft als Musiker, als Compositeur vorzustellen, wenn ich auch andererseits die Vortheile, die mir eine ziemlich ausgebreitete Bekanntschaft gewähren, so viel als möglich zu benutzen suchen will."

„Erlauben Sie mir," bemerkte Herr Appalton, „Sie antworten mir da wie ein echter Deutscher, der Alles möchte und doch nichts recht will. Geben Sie ein Concert für Ihre Bekannten, denen Sie Billette verkaufen, dann müssen Sie den Leuten das vorspielen, was diese nach Ihrer Erfahrung am liebsten von Ihnen hören; ich will Ihnen Anweisung geben, wie Sie die grösstmögliche Anzahl Billette an den Mann bringen, will Sie lehren, wie die Eitelkeit und der Einfluss der Banquiers und der reichen Leute, die in ihrem Hause Salon halten, zu benutzen ist, kurz, ich will für Ihre Tasche sorgen und dabei doch das Interesse unseres Hauses auch nicht aus den Augen lassen. Sind Sie aber gesonnen, *pour la gloire* zu arbeiten, dann dürfen Sie keine pecuniären Angelegenheiten berücksichtigen, dann muss vorgearbeitet werden, dann müssen Sie die Kritik zu gewinnen suchen und Sich nicht um die Unkosten kümmern. Gelingt es Ihnen, Sich Ruf zu erwerben, dann ist es an Ihnen, denselben auch für andere Zwecke auszubeuten. Vor der Hand aber müssen Sie Sich den Bedingungen unterwerfen, unter welchen unser Haus es übernimmt, Ihnen Ruf und Ansehen zu verschaffen."

„Ist denn Ihr Haus das im Stande?" fragte Horst naiv.

„Ob es dies im Stande ist?" entgegnete der Gefragte in einem Tone der moralischen Entrüstung gegen den angedeuteten Zweifel. „Wir können einen Künstler erheben, wir können ihn vernichten. Wer mit uns in Verbindung steht, wer es verstanden hat, unsere Gunst zu gewinnen, der hat auch die Presse von Paris für sich. Erstens schreiben wir selbst in die meisten grossen Journale, zweitens aber ist unser Privat-Urtheil maassgebend für die meisten anderen Kritiker und Journale. Sie haben den Monsieur *, den berühmten Referenten, in unserem Etablissement gesehen, den Mann, vor dem die berühmtesten Künstler zittern, für dessen Gunst sie kein Opfer scheuen. Er schreibt, was wir ihm sagen. Wir haben ihn zu dem gemacht, was er ist. Noch vor wenigen Jahren war er der unbekannte Sohn eines Epicier und schrieb Stilübungen für kleine Journale. Heute ist er unter seinem Namen Berichterstatter in einem Blatte und unter dem Pseudonym *Mons. de* * in einem anderen. Er ist der Einzige, dem gegenüber das Pressgesetz, welches bekanntlich in den Journalen Pseudonymität und Anonymität nicht erlaubt, eine Ausnahme macht. Das haben wir durchgesetzt. Was wir ihm sagen, das gilt. Denn er selbst versteht von Musik gar nichts, das wird er Ihnen, wenn Sie einmal näher mit ihm bekannt sind, selbst sagen; aber er ist ein geistreicher Mann, führt eine elegante, scharfe Feder, und seine Kritiken sind die beliebtesten; dem lesenden Publicum kommt's ja nicht darauf an, dass ihm eine gelehrte Abhandlung geboten werde; es will sich angenehm unterhalten und das Neueste erfahren. Und dabei hat der Mann eine merkwürdige Geschicklichkeit, seine Kritiken so zu fassen, dass man manchmal glauben sollte, er besässe gründliche Kenntniss von Musik. Haben Sie seinen Bericht über die neueste Oper gelesen? Wie geistreich schrieb er da nicht über Instrumentation, über Declamation, über Recitation!"

„Ja," platzte Horst heraus, „ich glaube wohl, dass diese Bemerkungen zu dem Glauben verleiten konnten, der Kritiker besässe gründliche Kenntnisse; denn ich habe jene ihm schriftlich einige Tage früher mitgetheilt, und er hat sie dann in seinem Referate benutzt."

„Hm! das ist's also!" meinte Appalton, indem er einen eigenthümlichen, stechenden Blick auf Horst heftete: „dachte ich mir's doch gleich! Ich rathe Ihnen, lassen Sie es ja nicht laut werden, dass Sie schreiben, am wenigsten aber, dass Sie Ihre Ansichten einem Kritiker, und gar diesem, schriftlich mitgetheilt haben. Aller Grimm der Getadelten, und vielleicht auch der mancher Gelobten, denen das Lob nicht warm genug erschien, wird sich gegen Sie wenden, da jenem nichts anzuhaben ist. Sie scheinen Eines noch nicht genau zu wissen, und ich will es Ihnen sagen, damit Sie Sich danach richten. Niemanden hassen die Musiker mehr, als den Collegen, der sich mit Kritik beschäftigt. Sie ertragen eher den ungerechtesten Tadel des unwissendsten Recensenten von Handwerk, als die gerechteste und zarteste, ja, kaum andeutende Bemerkung eines Zunftgenossen. Wollen Sie ein Beispiel als Beweis? Fassen Sie die Stellung unseres Freundes, des doppelnamigen Journalisten, ins Auge. Er versteht nichts von Musik, schreibt nichts desto weniger über die Concerte des Conservatoire; seine jährliche Einnahme beträgt fast zwanzig Tausend Franken, die ihm höchst wahrscheinlich nicht aus der Casse der Redacteure allein zufliessen. Wo er hinkommt, wird er mit Höflichkeiten überladen und gepriesen, am meisten von den Musikern. Betrachten Sie dagegen die Stellung eines anderen Kritikers, der aber zugleich Künstler ist: Berlioz's. Man sagt, er componire vortreffliche Musik; bei Euch in Deutschland geniesst er sogar grossen Rufes; hier schreibt er für das *Journal des Débats*. Wer

sind seine grössten Feinde? Die Musiker, von denen man doch voraussetzen könnte, dass sie lieber von einem bedeutenden Componisten, von einem unparteiischen Ehrenmanne beurtheilt werden möchten, als von einem Journalisten, dessen einziges Verdienst der glatte, pikante Stil ist. Der Punkt wäre nun zur Genüge erörtert; kehren wir zur Hauptsache zurück. Sie haben den steilen Weg nach dem Tempel des Ruhmes erwählt, wie die Dichter sagen, und müssen daher die Kritiker noch mehr berücksichtigen, als die Einnahmen; ich weise Sie also an Herrn Cäsar Blaguéoni, der sich hauptsächlich mit dem Ruhme der Künstler beschäftigt. Setzen Sie Sich mit ihm ins Einvernehmen über die Details, über die Opfer, die Sie bringen können und wollen. Die eigentlichen Arrangements für die Concerte will ich allein besorgen. Doch es fällt mir ein, Ihnen als Deutschem muss ja auch daran gelegen sein, dass die Blätter Ihres Vaterlandes Sie in ihren Spalten preisen; zu diesem Zwecke kann ich Ihnen den Herrn Doctor Laicher empfehlen, der mit allen grossen Journalen Deutschlands in Verbindung steht, mit reactionären, demokratischen, streng kirchlichen und freigeistischen, wie man es haben will. Ich will die Angelegenheit gleich ins Reine bringen. „„Monsieur Laicher!"" rief er dem in dem anderen Zimmer befindlichen und auf den Ruf bereits wartenden deutschen Journalisten zu, „„Sie kennen ja Monsieur Horst bereits und werden Sich seiner annehmen. Verständigen Sie Sich mit ihm. Bei Ihrer genauen Kenntniss der pariser Verhältnisse sind Sie im Stande, ihm einige Andeutungen zu geben, die — mir längere Explicationen ersparen würden."" Und jetzt, *mon cher* Monsieur „„Orst,"" muss ich Sie verlassen; ich habe noch für eine Masse der grossen Künstler zu thun, die nichts ohne uns unternehmen können. Uebermorgen komme ich zu Ihnen frühstücken, dann wollen wir alles Weitere feststellen."

Er packte eine Masse Papierschnitze, die hier und da auf den Tischen lagen und Commissionen nebst Adressen enthielten, zusammen, unterhielt sich einen Augenblick leise mit Herrn Cäsar Blaguéoni, zankte mit dem älteren über einen unbedeutenden Gegenstand, wobei — wie in dem Streite mit dem Italiäner — nicht die zartesten Redeweisen gebraucht wurden; der Chef behauptete z. B., er werde immer betrogen; der Andere entgegnete, das käme nur daher, weil er meistens mit sich selbst zu thun habe — und entfernte sich. Horst wechselte noch einige Worte mit den beiden Chefs, unterhielt sich eine kurze Zeit mit dem doppelnamigen Kritiker und verliess in Gesellschaft des Doctors Laicher, des Agenten für auswärtige Lobpreisungen, das Etablissement der ruhmvollen Blaguéoni & Comp.

Der deutsche Künstler und der deutsche Literat gingen einige Minuten lang schweigend neben einander. Jeder von ihnen dachte darüber nach, was er mit dem Anderen verhandeln sollte. Horst befand sich in nicht geringer Verlegenheit. Es ging ihm, wie so vielen Deutschen, die ihr Vaterland schmähen, über deutsche Ehrlichkeit und Treue spotten und doch, so oft sie etwas unternehmen, was dem deutschen Ehrlichkeits-Gefühle widerspricht, sich gedrückt und beschämt fühlen. Diese Verhandlungen über den eigenen Ruf, über die eigene künstlerische Geltung, die der Franzose als zum Geschäfte gehörend betrachtet, die er leichthin erledigt, wie eine blosse Toiletten-Angelegenheit, war für Horst in hohem Grade peinlich. Ja, er hatte sich den Blaguéoni's gegenüber, trotz ihrer Anmaassung und ihrer insolenten Bemerkungen, viel weniger gedemüthigt gefühlt, als gegenüber dem deutschen Literaten, von dem er wusste, dass er, wo es sich um Geldgewinn handelte, keine zarten Rücksichten beanspruchte.

Aber auch bei dem Doctor Laicher regten sich Gefühle, die mit der Situation nicht im Einklange standen. Als er Horst zuerst kennen gelernt, betrachtete er ihn als einen der vielen alljährlich nach Paris kommenden clavierspielenden oder geigenden Zugvögel, denen man gelegentlich ein paar Federn ausrupft. Als echter Deutscher begnügte er sich jedoch nicht mit der oberflächlichen Bekanntschaft, er wollte auch wissen, was der Virtuose noch sonst trieb, ob er Bildung besass, Geld hatte, wissenschaftliche Studien trieb, und welche Restaurateure er besuchte. So erfuhr er, dass Horst nicht zu der Kategorie, die wir eben erwähnten, zu rechnen war; er überzeugte sich, dass er keinen der gewöhnlichen Virtuosen vor sich hatte, denen der äusserliche Erfolg das höchste Lebensziel ist; er lernte Einiges von den Erlebnissen und Schicksalen unseres Helden kennen und zollte ihm so viel Theilnahme und Achtung, als er eben zu zollen fähig war. Er gab ihm manche Aufklärung über die künstlerischen und sonstigen Verhältnisse der Seinestadt, und als Horst sich nach längerem Zögern endlich entschied, Concerte zu veranstalten, rieth er ihm, sich an die Blaguéoni zu wenden, einerseits, weil sie wirklich die für dieses Geschäft Geschicktesten und Brauchbarsten waren, andererseits aber auch, weil er wusste, dass sie ihn an dem Verdienste Theil nehmen lassen würden. Während des Zwiegesprächs zwischen Monsieur Appalton und Horst hatte er seine Rede und die Forderungen überdacht, die er in seinem und der Blaguéoni, die ihn vorschoben, Namen stellen sollte; und doch, als der entscheidende Moment herankam, als die Verhandlung begann, als er geradeaus zu sagen hatte: „Die Agenten und ich verlangen so und so viel, damit wir Ihnen nicht hinderlich in den Weg treten, damit Ihre Leistungen hier und auswärts nicht mit Stillschweigen übergangen oder angegriffen werden, und damit, wenn Ihre Concerte im

Publicum eine Wirkung hervorgebracht haben, wir Ihnen bei der Gründung einer dauernden und sicheren Stellung in jeder Weise behülflich seien" — als er diesen Handel mit Ehre und Ruf abschliessen sollte, überkam ihn ein Gefühl, das fast der Scham glich. Gern hätte er dem Künstler seine Dienste in uneigennütziger Weise gewidmet, aber seine beschränkten Verhältnisse erlaubten es nicht; — er hatte Weib und Kinder zu ernähren und war auf den prekären Erwerb des Handwerkes, das er nun seit Jahren trieb, angewiesen; gern hätte er ihm gesagt, dass es für den Künstler einen Weg zum Ruhme gebe, mühseliger und langsamer, aber sicherer und edler als der, auf welchem man die Genossenschaft der Gemeinsten ertragen muss; gern hätte er ihn vor den Blaguéoni gewarnt, die keine andere Rücksicht beobachteten, als den eigenen Vortheil, denen nur der Besserzahlende als der Bedeutendere gilt; aber das durfte er nicht, er hing ja fast von diesen Leuten ab! Es blieb ihm kein Ausweg als die leidige Selbstvertröstung, dass es ihm vielleicht später gelingen werde, das Unrecht gut zu machen und dem Künstler, den er jetzt mit ausbeuten musste, noch wesentliche Dienste zu leisten.

So traten diese beiden Menschen einander gegenüber, jeder in Missachtung vor der Handlung des Anderen, jeder mit der Scham vor sich selbst. Die gemeinen oder gewöhnlichen Handwerks-Naturen sind vor derartigem innerem Zwiespalt gesichert; sie nehmen das Leben, wie es sich ihnen bietet, drehen, wenden sich und schicken sich in alle Verhältnisse; energische, widerstandskräftige Menschen lassen sich in ihrem Wege nicht beirren, sie wissen oft das Schlimmste, das ihnen aufstösst, so anzugreifen, dass es ihnen zum Hebel für ihre Zwecke wird. Aber gebrochene und unfertige Naturen erkennen das Unrechte, seufzen über den Drang der Verhältnisse, der sie zwingt, gegen ihre Ueberzeugung zu handeln, und gehen zu Grunde.

Aus Brüssel.

Es wird Ihre Leser interessiren, zu erfahren, dass man hier endlich auch anfängt, die grösseren Instrumental-Compositionen von Rob. Schumann dem Publicum vorzuführen, was bekanntlich in den Niederlanden schon längst mit Erfolg geschehen; an die Gesangstücke können wir freilich nicht denken, da wir keinen Chor für Concerte haben.

Ein vorzügliches Verdienst darum hat Louis Brassin. Nachdem er in vielen Privatkreisen Schumann'sche Musik vorgetragen, spielte er in einer Soiree Ende Januar d. J. die *Etudes en forme de Variations* Op. 13 und ein Trio für Pianoforte, Violine und Violoncello von ihm. Die öffentliche Kritik erkannte die Meisterschaft des Spielers an, sträubte sich aber gegen die Schwierigkeiten und den Charakter der Compositionen, in denen sie keine Stamm-Accorde und keine Dreiklänge fände. Das Trio namentlich galt ihr für ganz unverständlich. „An Melodie, nämlich was man in der Regel darunter versteht, ist nicht zu denken; ist man aber Poet, das heisst ein Poet, der alle geschriebene Poesie für Plattheit erklärt, so fühlt man aus Schumann's Musik eine Art Genie heraus — ein krankhaftes, ungleiches, ungeheuerliches, aber doch immer ein Genie. Sein Wahlspruch scheint gewesen zu sein: „*Beethoven ne puis, Haydn ne daigne, Schumann je suis.*" (Beethoven kann ich nicht, Haydn mag ich nicht sein, Schumann bin ich.) Und wahrhaftig, er ist und bleibt Schumann, ein Mann voll Leidenschaft, voll Feuer, voll Wahnsinn (!), ein Ajax, der die Muse herausfordert und zwingt, ein kühner Wanderer, der sich einen Weg durch den Urwald haut. Hier und da stösst man bei ihm auf Stimmen aus friedlichen, lichten Stellen, auf Melodieen ohne Anfang und Ende, die aber einen geheimen Reiz haben, der in die Seele dringt. Aber bald reisst ihn die Leidenschaft wieder zu fieberhafter Aufregung hin" u. s. w.

Aber Brassin liess sich nicht irre machen. In dem Concerte der *Association des Artistes musiciens* spielte er nichts Geringeres als Schumann's Concert für Piano und Orchester. Es war ein Wagstück, diese grossartige Composition, in welcher das Pianoforte nur einen integrirenden Theil des ganzen Orchesters bildet, einem Publicum vorzuführen, welches bei den Pianisten nur die Virtuosität und die modernen Effectstücke der Salon-Composition zu bewundern gewohnt ist. Allein Brassin trug einen vollständigen Sieg davon, und so glänzend und erhebend die Ausführung war, so gross und ergreifend war die Wirkung, welche das schöne Werk auf die Zuhörerschaft hervorbrachte. Nachdem das Publicum an vielen Stellen unzweideutige Beweise seiner Bewunderung gegeben, huldigte es am Schlusse durch einen zweimaligen Applaus der Composition und dem Spieler. Für diesen wiederholte sich später der Beifallssturm noch stärker nach dem überaus glänzenden Vortrage einer *Rhapsodie hongroise* von Liszt.

Endlich entschloss man sich sogar im Conservatoire, dem Publicum, das in der Anhänglichkeit an das Alte den pariser Abonnenten der Concert-Gesellschaft schon desswegen, weil es Pariser sind, nichts nachgibt, den romantischen Schumann einmal versuchsweise vorzustellen und um dessen Aufnahme bei der musicalischen Aristokratie zu bitten. Herr Director Fétis gab die Sinfonie in *B-dur*, und sie wurde von dem grössten Theile der Zuhörer gut aufgenommen. Es war das erste Mal, dass man eine Sinfonie von Schumann hörte, den man bisher und bis auf die neueste Zeit noch sehr ungenügend nur aus seinen Clavier-Compositionen kannte.

Eilftes Gesellschafts-Concert in Köln

im Gürzenich,

unter Leitung des städtischen Capellmeisters Herrn Ferd. Hiller.

Sonntag, 21. März 1861.

Die Erwartung, die wir vor zwei Jahren bei der ersten Aufführung der grossen Matthäus-Passion von J. S. Bach aussprachen, dass dieses in seiner Art einzige Werk — denn nur Bach selbst hat in der Johannes-Passion ein Gegenstück dazu gegeben — alljährlich zur Feier des Palmsonntags benutzt werden möchte, ist durch die Aufführung im Jahre 1860 und die gegenwärtige am 24. März in Erfüllung gegangen, und diese herrliche Musik der Vergangenheit wird ohne Zweifel auch die Zukunft und deren Geschlechter erbauen und erheben, wenn viele andere Schöpfungen dem Untergange und der Vergessenheit verfallen sein werden.

Das Erfreulichste dabei ist die immer wachsende Theilnahme des Publicums; nicht nur, dass die Plätze der Abonnenten ganz gefüllt waren, auch das Herbeiströmen von Fremden, selbst aus sehr fernen Gegenden, z. B der Schweiz, war bedeutend und veranlasste eine ausserordentliche Einnahme für beinahe viertehalb Hundert Eintritts-

karten, während auch die Hauptprobe zu 10 Sgr. Eintrittsgeld schon 121 Thlr. eingetragen hatte. Möchten doch die Hyper-Orthodoxen in beiden Confessionen, welche die Musik aus der Kirche verbannen wollen, durch solche Thatsachen sich belehren lassen, wie tief bei dem deutschen Volke das religiöse Gefühl mit dem Sinne für die Tonkunst verbunden ist; denn wer wollte nicht einsehen, dass beim Anhören der Bach'schen Passion die Sammlung und andächtige Stille der Zuhörerschaft und die tiefe Wirkung des Ganzen auf Alle durch die Vereinigung des gläubigen Sinnes und der Empfänglichkeit für den musicalischen Ausdruck desselben erzeugt werde? Die schöne Anschmiegung der Musik Bach's an die einfache und eben darum so ergreifende Erzählung der Leidensgeschichte durch den Evangelisten, und die wunderbare Macht des Choralgesanges, das sind die zwei Hauptmomente, welche der Bach'schen Passionsmusik ihre herzbezwingende Gewalt über alle gefühlvollen Menschen verleihen.

Die Solostimmen, deren Ausführung freilich sehr wichtig für den Eindruck des Ganzen ist, waren sehr gut besetzt. Man braucht Julius Stockhausen nur zu nennen, und alle Welt ist überzeugt, dass er Alles vortrefflich singt; was aber nicht alle Welt weiss, ist, dass dieser meisterliche Sänger zugleich ein ausgezeichneter Musiker ist, der aus dem tiefen Studium der Werke Bach's eine Lieblings-Aufgabe seines Lebens macht. Wie ist es da anders möglich, als dass er durch die vollständige Beherrschung aller Mittel des Ausdrucks, die ihm zu Gebote steht, auf die gelungenste Weise das Ideal, das er sich von seiner Aufgabe gebildet, musicalisch darstellt? — Recht lobenswerth war die Leistung des Herrn Rudolf Otto, Dom- und Concertsängers aus Berlin, der mit einer schönen, leicht ansprechenden und sonoren Tenorstimme die schwierige Partie des Evangelisten sang und allgemeine Anerkennung fand. Fräulein Genast (Sopran) löste ihre Aufgabe durch richtige Auffassung und jenen im guten Sinne sentimentalen Vortrag, in welchem sie Meisterin ist, sehr befriedigend. Auch die Alt-Partie hatte in einer schätzenswerthen Dilettantin, Frau Potthof-Diehl aus Aachen, eine würdige Vertreterin gefunden.

Die Chöre waren vortrefflich, ihre Gesammtwirkung in den grossen Anfangs- und Schlusschören und in den Chorälen erhebend und ergreifend. Die beiden Hauptchöre, der erste und zweite, waren in gutem Verhältnisse zu einander besetzt und leisteten Vorzügliches; der dritte, der so genannte kleine Chor, sang recht gut, besonders den letzten Choral: „Wenn ich einmal soll scheiden", und auch der vierte, der Knabenchor, trug durch Sicherheit und Festigkeit des von ihm vertretenen Cantus firmus tüchtig zum Ganzen bei. Alle verdienen den Dank nicht nur des Publicums, sondern auch der Kunst, in deren Interesse es wahrlich liegt, dass ein solches Werk immer einmal wieder in die Oeffentlichkeit tritt, was ohne die rege und eifrige Theilnahme der Dilettanten nicht möglich wäre.

Tages- und Unterhaltungs-Blatt.

Köln. In der fünften Soiree für Kammermusik trugen die Herren von Königslöw, Derckum, Grunwald und B. Breuer das Quartett Op. 12 in *Es-dur* von Mendelssohn und das Quartett Op. 18 in *B-dur* von Beethoven mit bekannter Meisterschaft vor. Zwischen beiden hörten wir Schumann's Quintett für Pianoforte u. s. w., Op. 44 in *Es-dur*; die Clavierstimme wurde durch Herrn Theodor Kirchner aus Winterthur in trefflicher Auffassung mit Geist und Feuer vorgetragen. Herr Kirchner zeigte sich auch dadurch als einen tüchtigen Musiker, dass er das Quintett auswendig spielte. Der Vortrag von drei kleineren Clavierstücken von seiner Composition machte den Beschluss der Soiree.

Paderborn. In dem fünften Concerte des Musik-Vereins erwarb die Violinspielerin Fräulein Amalie Bidó aus Wien vielen Beifall. Unter anderen Stücken wurden auch zwei von den Quintetten F. Hiller's für Sopran und vier Männerstimmen: „Reiselied" und „Frühlings-Einzug", mit grossem Applaus aufgenommen.

Würzburg. Der berühmte Violinist Herr August Kömpel, der auf sein Gesuch aus der k. hannover'schen Hofcapelle mit Beibehaltung des Titels eines k. hannover'schen Kammer-Virtuosen entlassen ist, hat uns durch zwei Concerte erfreut, in denen er neben verschiedenen brillanten kleinen Piecen die grossen Concerte von Beethoven und Nr. 8 (Gesangscene) von Spohr spielte und durch den ganz ausgezeichneten Vortrag derselben das Publicum begeisterte. Er gedenkt den Sommer hier in seiner Heimat zuzubringen.

Wien. Der 17. März war einer der wichtigsten Tage, wenn nicht der wichtigste, in unserem diesjährigen Musikleben. Director Herbeck, als verantwortlicher Vertreter der Gesellschaft der Musikfreunde und ihrer Direction, hatte es unternommen, im vierten Gesellschafts-Concerte die *D*-Messe von Beethoven aufzuführen, und das mit nicht ermüdendem Fleiss vorbereitete und so zu sagen trefflich „in Scene gesetzte" Unternehmen gestaltete sich für die Direction und ihren Capellmeister zu einem Triumphe, den wir allen Betheiligten, auf deren tüchtiges, überzeugungskräftiges und sachgemässes Wirken wir stets mit freudigen Erwartungen hingewiesen hatten, von Herzen gönnen. Die, einige immer mögliche Zufälle abgerechnet, vortreffliche Aufführung der Messe macht nicht nur Herrn Herbeck, sondern auch seinem Orchester, Herrn Joseph Hellmesberger, welcher bereitwillig sich an die Spitze des Orchesters gestellt und das Violin-Solo übernommen hatte, Herrn Bibl, der den Orgelpart ausführte, dann dem Chor (Singverein und Conservatoriums-Schülerinnen) und den Solisten — Fräulein Krauss, Fräulein Schmidl, Herrn Gunz und Herrn Panzer — alle Ehre. Die Aufführung hatte wie schon seit vielen Jahren kein musicalisches Ereigniss alle Musikfreunde in Bewegung gesetzt. Es kamen Leute aus Pesth, aus Brünn, aus Gmunden und anderen Provinzstädten eigens nach Wien, um der Aufführung beizuwohnen, und trotzdem in den letzten Tagen die Sitze um eine grosse Anzahl vermehrt wurden, waren nicht nur alle Sitzplätze, sondern sogar alle Eintrittskarten schon zwei Tage vor der Aufführung vergriffen, ein Fall, der noch nie vorgekommen war.

Die Niederrheinische Musik-Zeitung erscheint jeden Samstag in einem ganzen Bogen mit zwanglosen Beilagen. — Der Abonnementspreis beträgt für das Halbjahr 2 Thlr., bei den K. preuss. Post-Anstalten 2 Thlr. 5 Sgr. Eine einzelne Nummer 4 Sgr.

Briefe und Zusendungen aller Art werden unter der Adresse der M. DuMont-Schauberg'schen Buchhandlung in Köln erbeten.

Hierbei das Titelblatt und Inhalts-Verzeichniss des achten Jahrgangs.

Verantwortlicher Herausgeber: Prof. *L. Bischoff* in Köln.
Verleger: *M. DuMont-Schauberg*'sche Buchhandlung in Köln.
Drucker: *M. DuMont-Schauberg* in Köln, Breitstrasse 76 u. 78.

Niederrheinische Musik-Zeitung

für Kunstfreunde und Künstler.

Herausgegeben von Professor *L. Bischoff.* — Verlag der *M. DuMont-Schauberg*'schen Buchhandlung.

Nr. 14. KÖLN, 6. April 1861. IX. Jahrgang.

Pariser Briefe.

[Richard Wagner's Tannhäuser.]

(Schluss. S. Nr. 13.)

„Tannhäuser ist durchgefallen; man darf freilich gegen ein verfehltes Werk nicht allzu streng sein, aber man darf auch nicht zu viel Mitleid mit einem Unglück haben, zu dem der Componist selbst am meisten und eigensinnigsten beigetragen hat. Vergebens hat Wagner den Mängeln oder vielmehr den Ungeheuerlichkeiten seines Werkes durch übertriebene Anforderungen das Gleichgewicht halten wollen. Das wahre Talent ist fügsam, und die wahre Originalität bedarf der thörichten Ansprüche nicht, weder an die Uebersetzer, noch an die Ausstattung, noch an die Künstler, noch an das Orchester oder gar an den Dirigenten-Posten, welche Wagner gemacht hat.

„Er hat neulich die Erfindung des Ausdrucks „„Zukunftsmusik"" einem Gegner seines Systems zugeschrieben; allein er sagt selbst in der Vorrede zu seinen „„Drei Operngedichten"": „„Man hat mich nicht verstanden. Weder das Publicum noch die Kritiker haben ein Verständniss meiner Werke und meines Zweckes. Ausser der kleinen Zahl meiner Freunde hat Niemand meine Idee begriffen, und nach vielen Erfahrungen habe ich eingesehen, dass ich nichts von der gegenwärtigen Generation zu erwarten habe. Ich arbeite nur für die Zukunft.""

„Nun, er hat jetzt noch eine Erfahrung mehr gemacht! Und eine Erleichterung des Verständnisses hat auch sein letzter „„Brief an einen Freund"" weder dem Publicum noch den Kritikern gebracht; wir alle erklären uns für incompetent, die Melodie als „„Melodie des Waldes"" und noch viel weniger als „„untrügliche Form des laut erklingenden Schweigens des Musikers"" (*la forme infaillible du silence rétentissant*) zu begreifen*).

*) Wir haben diesen „Brief" in Nr. 1 und 2 des gegenwärtigen Jahrgangs d. Bl. ausführlich besprochen. Vgl. besonders S. 11. Die Redaction.

„Die Ouverture und der Marsch sind im Grunde die einzigen Stücke, die beim allgemeinen Schiffbruche oben auf schwammen. Es ist dies besonders desswegen merkwürdig, weil es Musikstücke ohne Worte sind; und doch soll sich Wagner's Musik vorzüglich an das Wort schmiegen, das Wort ausdrücken, in Musik übersetzen, gewisser Maassen eine musicalische Sprache neben der poetischen schaffen, so dass jene nicht weniger lebensvoll, bilderreich, beredt sei, als diese. Ja, das ist alles recht gut gemeint, aber es war ein Wunsch, ein Traum, der nicht in Erfüllung gegangen.

„Man würde übrigens die Sache am Abende der ersten Aufführung mit Verwunderung, aber ruhig, vielleicht auch mit Heiterkeit, die sich schwer unterdrücken lässt, als eine Täuschung, eine Mystification hingenommen haben, wenn die Herren Ritter unter dem Kronleuchter, die Wagner dem Gerüchte nach verbannen wollte, die aber dennoch da waren, nicht die Tactlosigkeit begangen hätten, zu klatschen. Bei dieser merkwürdigen Kühnheit empörte sich allerdings das ganze Haus, und aus der Mitte des gebildetsten Publicums der grossen Oper wurde gepfiffen, nicht gegen Wagner, sondern gegen die Klatscher, wodurch allerdings deren bezahlter Enthusiasmus schnell gelöscht wurde. Dagegen hat das ganze Publicum die Ouverture und den Marsch applaudirt.

„Uebrigens müssen wir bemerken, dass hier durchaus nicht von einer Antipathie gegen eine andere Schule als die französische die Rede ist. Das pariser Publicum hat hinlänglich bewiesen, wie hoch es die deutsche Musik zu schätzen weiss, und in Bezug auf die dramatische haben dies auch neuerdings die Wiederaufnahmen der Opern von Mozart und Weber bewiesen, zu denen es strömte und sie mit Begeisterung aufnahm. Wagner ist kein Meister der deutschen Schule; er beansprucht eine eigene Schule für sich, aber mit dem Anspruch ist's freilich nicht gethan."
(*France musicale.*)

Am schlechtesten kommt der Tannhäuser im Feuilleton der *Presse* weg, deren Berichterstatter (Paul de St. Victor) kaum ein gutes Haar daran lässt. Er urtheilt scharf, aber es ist sehr viel Wahres in der schroffen Form enthalten. „Tannhäuser ist vorüber gegangen," —so beginnt er—, „und mit der Musik der Zukunft war es vorbei! Ein indischer Gott mit sieben Armen und drei Köpfen, thronend in einem griechischen Tempel, *voilà Mr. Wagner* im französischen Opernhause! Nun, wenn uns diese herbe Erfahrung vorsichtiger macht gegen künstlich aufgeblasene Renommeen, gegen apokryphische Genies, gegen gemachten Fanatismus, gegen die Messias, welche die Aera der Kunst mit der Hedschra ihres persönlichen Auftretens zu zählen anfangen, so hat die grosse Oper die Lehre nicht zu theuer bezahlt."

Nachdem der Inhalt des Drama's kurz angegeben (mit Uebersetzung des grössten Theiles der Ballade von H. Heine) und gesagt ist, dass jene naiven Legenden-Figuren geeigneter sind, auf gemalten Kirchenfenstern zu schimmern, als auf der Bühne zu singen und zu gesticuliren, heisst es weiter: „Aber die Frage liegt nicht im Texte, sie liegt ganz und gar in der Musik" — und nun wird „diese und ihre unendliche Melodie, welche dem Verstande die Tortur auflegt, um ihre Geheimnisse zu begreifen, und deren Ideal die Unverständlichkeit ist" — scharf mitgenommen.

„Mögen nur aber", heisst es weiter, „die Mystagogen der deutschen Kunst uns nicht mit ihren Behauptungen kommen, dass wir die Tiefe der deutschen Musik nicht fassen könnten. Das Genie Mozart's, Weber's und Beethoven's beherrscht uns in Paris eben so, wie in Dresden und Berlin, wir folgen ihm gern in den Zauberwald des Freischütz und der Beethoven'schen Sinfonie, ohne uns darin zu verirren. Aber was der französische Geist, ohne sich selbst zu verläugnen, nicht annehmen kann, ist, wenn die verschwimmende Zerflossenheit als Regel, die Incohärenz als Dogma aufgestellt und die Unklarheit für Tiefe erklärt werden soll; solche Musik ist für uns eine mystische Kunst, welche dummstolz im Leeren an Mangel an Nahrung stirbt. Nun ist in der That das Gefühl des unendlich Leeren dasjenige, das uns am meisten ergreift, wenn wir auf die Partitur des Tannhäuser eingehen. Das Gewirr von Tönen u. s. w. u. s. w. lässt im Gemüthe keinen Gedanken, kein Gefühl, nicht den Schatten eines Traumes, nicht den Wiederschein eines Bildes zurück. Die ungeheure Instrumentation schlägt an unser Ohr, aber kommt nicht ans Herz. „„Schlag' zu, aber sag' etwas!"" möchte man der betäubenden zurufen, aber umsonst! sie fällt und fällt immer wieder nieder wie der rohe Hammer auf den Amboss; eine Sprache ist ihr nicht gegeben, sie ist nichts als Klang." —

„Die Ouverture zerfällt in zwei scharf gesonderte Theile; der erste ist schön, der zweite ein überhohes Charivari, in welchem die Violinen das *Delirium tremens* zu haben scheinen, man kann sich das Accompagnement zum Veitstanz dabei denken. [Wer weiss, ob Wagner das nicht als ein Lob aufnimmt!]

„— — Auf einmal stimmt das Orchester den Marsch an, mit welchem die Gäste in die Halle des Landgrafen einziehen; das ganze Publicum athmete auf, es war, als wenn ein langer Druck von ihm genommen würde. Mitten aus dem nebeligen Wirrwarr brach endlich eine rhythmisch gegliederte Melodie hervor, die Sonne verscheuchte die Gespenster der Nacht. Dieser Marsch ist prächtig, sein heroischer Schwung charakterisirt und begleitet vortrefflich ein grossartiges Fest aus der Feudalzeit. Aber es mischt sich in die Bewunderung des Zuhörers ein Gefühl von Aerger gegen einen Componisten, der durch ein eigensinnig festgehaltenes System das Talent verdirbt, welches dieses lange Musikstück offenbart. Dieser Triumphbogen in der Wüste zeigt ihre unfruchtbare Dürre nur um so deutlicher."

Nachdem er über Wagner's Schriften, in denen „die eitle Selbstüberhebung des Koran mit dem Dunkel der Apokalypse sich verbindet", gesprochen, fährt Herr St. Victor folgender Maassen fort:

„Nicht Wagner allein ist an jenem Abende geschlagen worden, sondern der ganze übertriebene Germanismus, dessen Fehler sich in ihm alle verkörpert finden. Das intellectuelle Deutschland und Frankreich können sich mit einander verbinden und ergänzen, aber sie können nicht mit einander verwechselt werden oder in einander aufgehen. Der grösste Antipode des französischen Geistes ist der deutsche. Der französische Geist ist lauter, lebendig und schnell; die Klarheit ist sein Element und die Analyse seine Methode; er handhabt eine Sprache, die den Gedanken bestimmt und gedrängt fasst, und deren Tiefe selbst immer noch durchsichtig bleibt. Der deutsche Geist scheut dagegen weder Weitschweifigkeit noch Dunkelheit; seine weitgreifende und frei dahinschwebende Sprache verliert sich leicht in das Unendliche der Ideen. Kommt er mit dem französischen in Berührung, so fühlt er wieder Boden unter sich und kommt zur Empfindung des realen Lebens; umgekehrt tritt der französische unter dem Einflusse des deutschen aus dem beschränkten Kreise heraus, in welchem ihn sein ausschliesslicher Geschmack gebannt hält, und dringt weiter in die ideale Welt ein. Aber den pedantischen und hohlen Mysticismus in der Kunst werden wir nie annehmen: *hic desinit orbis!* [Auch wir Deutschen und nicht bloss die Berliner sagen eben so: Da hört Alles auf!]

„Und wissen Sie, was das Gefahrbringendste dieses musicalischen Kauderwälsches ist? Es wirft einen in das entgegengesetzte Extrem zurück; die Antipathie, die es einflösst, befördert den Geschmack am Trivialen. Wenn man aus dem Tannhäuser kommt, so preis't man Etienne's *Jeannet et Colin* und Flotow's Martha als leuchtende und erfrischende Schöpfungen; man summt Vaudeville-Liederchen, man sehnt sich nach der Zeit zurück, wo das Orchester auf dem Deckel eines Weinfasses Platz hatte u. s. w. u. s. w."

„Wenn Wagner's Oper noch einige Abende erlebt, so hat sie es der tapferen Neugier der Pariser und der prächtigen Ausstattung zu danken. Die Venus-Grotte ist feenartig, die Frühlings-Landschaft an der Wartburg hat eine ideale Frische; die Jagd des Landgrafen mit seinen Piqueurs, Hifthornbläsern, mit der gekoppelten Meute [wie glücklich muss Wagner gewesen sein, dass er das von ihm in der Partitur vorgeschriebene „Rüdengebell" zum ersten Male gehört hat!], mit seinen Rittern in den anschliessenden Trachten erscheint als ein Gemälde, welches unmittelbar aus einer Legende des Mittelalters vor uns aufsteigt. Das Turnier der Minnesänger ist vielleicht das schönste Fest, das die Oper je in Scene gesetzt hat. Es gibt nichts Prächtigeres als die grosse Halle, in welche die romantischen Personen, die Tieck und Novalis besungen, mit dem pomphaften altdeutschen Ceremoniel einziehen; es ist die Wiederbelebung der Ritterzeit, ein wandelndes Museum!" — —

Nehmen wir die *Opinion nationale* in die Hand, so lesen wir in dem Berichte des Herrn Alexis Azevedo unter Anderem, „dass es schwer sei, gegen die Lacher eine strenge Rüge auszusprechen, weil man bei dem Schellengeläute hinter der Scene, dem unglaublichen Gedudel des Hirtenknaben, dem Gesang-Wettstreit, der Quintenquikerei der Violinen im Finale des zweiten Actes u. s. w. den Ausbruch der Heiterkeit kaum unterdrücken könne. Das Gedicht sei so schlecht wie die Musik; die Personen desselben seien Abstractionen, keine menschlichen Wesen, sie handeln nicht, sie leben nicht. Die Situationen werden so zu sagen gleich ganz gar aufgetischt, ohne dass irgend etwas sie vorbereite und sie motivire. — Reflexionen, Träume, Erzählung, Reue und Busse vertreten die Stelle der Handlung, der einzig wahren Grundlage des Drama's. Die Deutschen mögen in ihrem Rechte sein, wenn sie darin die Moral finden, dass die sinnliche Liebe zur Verdammniss, die reine Liebe zum Heile führt; aber wir Franzosen sind in unserem Rechte, wenn wir dieser Legende in der Gestalt, die Wagner ihr gegeben, alle Bedingungen zur Lebensfähigkeit auf der Bühne absprechen."

Hiernach theilt der Berichterstatter seinen Lesern die lange Stelle aus Wagner's oft erwähntem „Briefe an einen Freund" mit, in der er seine „unendliche Melodie" durch die „Melodie des Waldes" [deutsche Ausgabe, S. 47] erklärt. Das gibt natürlich sehr fassbare Handhaben zu beissendem Spott. „Wir wissen jetzt" — heisst es —, „wie sehr wir im Irrthum waren, als wir einen Namen für diese Musikgattung suchten, als wir sie Zukunftsmusik nannten, oder Sonorismus u. s. w. Melodie des Waldes ist es — dagegen lässt sich nichts sagen. Als Librettist und Componist hat Wagner einen glänzenden Misserfolg gehabt, aber als Taufpathe seiner Musik hat er sich unsterblich gemacht."

Der Schluss dieses Berichtes ist merkwürdig genug:

„Wodurch haben diese seltsamen Dinge in Deutschland einen Anschein von Erfolg, eine scheinbare Billigung erhalten? Sind sie die Fahne irgend einer politischen Opposition, oder der Vorwand einer Minderzahl von Componisten, denen die Melodie versagt ist, oder betrachten unsere Nachbarn sie als schöne Gelegenheit, ihre Haupttugend, die Geduld, zu üben?

„Doch wir haben kein Recht, ihnen nur den geringsten Vorwurf zu machen. Die Musik der Dissonanzen, unterbrochenen Schlüsse, unzusammenhangenden Tonreihen, zerknickten Rhythmen, seltsamen Klangwirkungen, barbarischen Modulationen ist bei uns entstanden, und durch Journal-Artikel und die Thätigkeit der Schar der Romantiker, die ihren musicalischen Messias suchten und ihn gefunden zu haben glaubten, kann in weiter Ferne bei den Fremden die Täuschung entstanden sein, als hätte jene Musik in Frankreich eine Heimat gefunden. Aber das ist ein starker Irrthum. Niemand bei uns spielt, hört, lies't oder studirt sie, auf keinem Repertoire erscheint sie, nirgends hat sie Wurzel geschlagen.

„Nun, durch die Aufführungen des Tannhäuser sind wir quitt mit unseren Nachbarn. Die unmögliche Musik, die wir ihnen hinübergeschickt hatten, haben sie uns jetzt, mit einem anderen Zeichen versehen, zurückgesandt. Da nun die Rechnung ausgeglichen ist, so wäre es Zeit, zu sagen: Umarmen wir einander, und die Sache sei abgethan!

„Es ist indess in der That schade, dass Wagner sich systematisch in eine Sackgasse verrannt hat; denn man muss jedenfalls in ihm das Zeug zu einem vernünftigen Componisten finden, wenn man den Marsch im Tannhäuser und mehrere hier und da vereinzelt stehende Bruchstücke hört. Die verdammten Systeme und die verdammten Vorreden!

„Die Resultate der ersten Vorstellung sind übrigens für uns erspriesslich und glücklich. Seit dreissig Jahren schläferte man die Leute mit dem kabbalistischen Worte

„„gelehrte Musik“ “ ein oder führte sie irre. Man pries ihnen Werke an, in denen geistreiche, aber auch zugleich barbarische Combinationen die melodische Erfindung und den wahren musicalischen Ausdruck ersetzen sollten. Diese Taschenspieler-Stückchen sind von jetzt an nicht mehr möglich. Wir haben endlich ein Publicum, das seine Meinung kund geben will und sie kund zu geben versteht, ein Publicum, dem der geschickteste Charlatanismus nicht mehr ein X für ein U machen kann.“ — —

In der zweiten Vorstellung am 18. März wurde allerdings weniger gelacht, aber desto mehr gezischt und gepfiffen, was besonders auch durch eine verstärkte und nicht bloss unter dem Kronleuchter aufgestellte, sondern geschickter vertheilte Claque hervorgerufen wurde. Diese Organisation rührte indess durchaus nicht von Wagner, sondern von anderer Seite her; auch erleidet es keinen Zweifel, dass unter den Applaudirenden sich viele befanden, die es aufrichtig meinten und keineswegs zum Klatschen bestellt waren. Sie begingen aber alle mit einander den grossen Fehler, gerade bei den Stellen am kräftigsten loszulegen, welche das vorige Mal am wenigsten gefallen hatten. Obgleich Wagner eingewilligt hatte, die auffallendsten zu streichen, z. B. das Schalmeistückchen, die schauderhafte Violin-Passage im zweiten Acte, die Meute der Jagdhunde, die Wiedererscheinung der Venus im dritten Acte, und hier und da ausserdem bedeutende Kürzungen vorgenommen: — nichts konnte den Tannhäuser retten.

Trotz alledem ist Wagner noch nicht enttäuscht. Er setzt sich als Martyrer und schimpft über die Franzosen gerade so, wie er sie als die ersten Kunstrichter der Welt gepriesen haben würde, wenn sie seinem System und der Offenbarung desselben gehuldigt hätten. Sehr wahr sagt Paul Smith in dem Berichte über die zweite Vorstellung: „In seiner Doppel-Eigenschaft als Dichter und Musiker muss Wagner wohl eine doppelte Dosis von Stolz oder Eitelkeit haben, hat aber auch Anspruch auf doppelte Nachsicht von unserer Seite. Wir wollen sie auch gern mit ihm haben, und er thut uns sogar leid; denn wir kennen nichts Traurigeres und Unheilbringenderes, als jene in unseren Tagen so verbreitete Selbstverblendung, mit welcher sich die Componisten in ihren Schöpfungen beschauen und bewundern, wie der liebe Gott in der seinigen, und rücksichtslos erklären, dass sie gut sind, ohne alle Beachtung der öffentlichen Meinung. „Und er sah, dass es gut war!“ —

B. P.

Aus Frankfurt am Main.

Das Museum hat seinen Cyklus mit dem zehnten Concerte am 15. März beendet. Im Fache der Orchester-Musik ist wiederum kein einziges Werk von einem lebenden Componisten zur Aufführung gebracht worden, wäre es auch nur eine Ouverture gewesen. Dieses Nichtbeachten aller, mitunter gewiss sehr anerkennenswerther Leistungen von Tonsetzern unserer Tage in diesem Fache, wie nicht minder in der Gesangmusik, soll nun einmal in dieser so musikreichen Stadt Regel bleiben. Es entspricht dies der seit lange vorherrschenden Classicomanie; kein Wunder sonach, wenn in anderen Städten mit Achtung genannte Componisten zu Frankfurt am Main nicht einmal dem Namen nach bekannt sind. Hingegen geniessen Mendelssohn und Schumann die Ehre, mit allen ihren Orchesterwerken auf dem Repertoire zu stehen, da doch nicht wenige davon tief unter das Niveau von Werken ihrer Zeitgenossen zu stehen kämen, hätte man einen ungetrübten Blick für ihre Schwächen und für die Vorzüge Anderer. In Erwägung jedoch des Umstandes, dass Alles in einer einzigen Probe abgethan werden muss, die nur selten drei volle Stunden Zeit ausfüllt, demnach auf eine Sinfonie höchstens $1\frac{1}{2}$ Stunde abfällt, so erscheint die Nichtbeachtung von Werken lebender Componisten fast löblich, indem keines derselben dem Gebote jenes Umstandes zum Opfer gebracht wird. Aus solchem Verfahren erwächst jedoch dem Museums-Vorstande kein ihn allein treffender Vorwurf; denn leider war die Instrumentalmusik seit Olim's Zeiten in Deutschland von dem Missgeschick getroffen — in purem Gegensatze zu dem in Frankreich üblichen Verfahren —, aller Orten bis zum heutigen Tage in wenig veränderter Weise sich behandelt sehen zu müssen, was letztlich bei den in technischer Fertigkeit immer mehr vorschreitenden Orchestern und bei der Leichtfertigkeit der meisten ihrer Führer viele Werke zu blossen Concert-, resp. zu Paradestücken für die Orchester herabgewürdigt hat.

Als Capellmeister Nicolai Anfangs der vierziger Jahre mit dem Hofopern-Orchester in Wien die „philharmonischen Concerte“ veranstaltete, sind jeder Aufführung sieben Proben vorausgegangen, nämlich zwei ausschliesslich für die Saiten-, zwei für die Blas-Instrumente und drei im ganzen Vereine. Diese Anzahl Proben war unumgänglich nothwendig, sollte der bei den Mozart'schen und Beethoven'schen Sinfonieen und Ouverturen seit lange tiefgewurzelte Leichtsinn und Schlendrian herausgetrieben und der echte Sinn und Charakter hineingebracht werden. Dieser Modus ward in jenen kunstgeschichtlich berühmten Concerten noch eingehalten, als dieselben um einige Jahre später unter Leitung des Capellmeisters Reuling wieder aufgenommen worden*). Die Bestätigung dieser Thatsachen lies't man in

*) Diese beiden Kunstmänner, Nicolai und Reuling, fanden bei ihrem Wirken noch mehrere gebildete Künstler aus Beethoven's

wiener Blättern aus jenen Jahren. Erst durch völliges Umstudiren aller dieser Meisterwerke kam die lebende Generation der wiener Musikfreunde zum reinen Genusse, aber auch zur richtigen Erkenntniss des Inhaltes dieser ewigen Monumente der Tonkunst. Man lernte einsehen, dass es hierbei mit exacter Beachtung der vorgeschriebenen Aeusserlichkeiten, als *piano, forte* u. s. w., noch lange nicht abgethan ist, dass es vielmehr noch ein oftmals tiefliegendes Etwas im Kunstwerke gibt, das vor allem Anderen in die Erscheinung treten will und — soll. Dieses Etwas ist das Charakteristisch-Eigenthümliche, das sich bisweilen schon in den verschiedenen Perioden eines Satzes verschieden modificirt und durch angemessene Bewegung (Tempo) dem Zuhörer sich bemerkbar macht.

Das Ergründen dieses specifisch Charakteristischen setzt Studium und poetische Begabung bei dem Dirigenten voraus; zu Ersterem haben diese Herren in der Mehrzahl weder Zeit noch Musse, und das Andere, die Poesie, ist in Folge des täglich zu prakticirenden Handwerks schon früh von ihnen gewichen. Um die richtige Auffassung eines jeden Theiles des Kunstwerkes nach bestem Vermögen in Scene zu setzen, dazu braucht der tüchtigste und von der himmlischen Muse noch fest umschlungene Dirigent Zeit und Raum. Sein Orchester soll keinem Räderwerke gleichen, das, in Bewegung gesetzt, nach mechanischen Gesetzen die zu lösende Aufgabe abspult. Was wir aber in unseren Tagen von Orchester-Leistungen zu hören bekommen, darf, mit wenig Ausnahmen, nicht höher angeschlagen werden, denn als Maschinenarbeit. — Als zur Zeit der *Concerts spirituels* im wiener Orchester der Geist vorherrschte, konnte die Wirkung manches Satzes aus Beethoven's Sinfonieen mit dem auf Musik sonst nicht anwendbaren Beschaffenheitsworte „plastisch“ bezeichnet werden, indem einzelne Perioden wirklich, wenn im Sinne des Schöpfers ausgeführt, eine gleichsam plastische Gestaltung erhalten hatten; denn sie trennten sich von dem Ganzen in der Weise ab, wie der gehobene Arm vom Körper. Noch häufiger fand dieses Beschaffenheitswort bei des Meisters Sonaten für Pianoforte allein passende Anwendung. Das alles hat der Mechanismus unserer Zeit verschwinden gemacht, und dauert die Herrschaft der Instrumentalmusik in der nun üblichen Verfahrungsweise noch einige Zeit fort, so wird vollständige Abnutzung der Meisterwerke und Gleichgültigkeit des Publicums gegen dieselben die unausbleibliche Folge sein. Jedoch vorbei, vorbei an diesen jedes Künstlergemüth tief betrübenden Erscheinungen! Erheben wir lieber unseren Blick in schöne Aussichten, welche sich den frankfurter Musikfreunden schon in der nächsten Zeit eröffnen wollen.

Der neue Concertsaal steigt von Tag zu Tag höher empor. Die grössere Räumlichkeit wird einen grösseren Zuhörerkreis fassen, dieser wird nicht nur die erforderlichen Geldmittel erhöhen, zweifelsohne auch die bisherige Anzahl der Concerte um fünf oder um noch mehr vermehren; zu jedem dieser Concerte werden mindestens zwei Proben abgehalten werden; die Sinfonieen von Mendelssohn und Schumann werden nur selten zu Gehör kommen, die aber von Mozart und Beethoven sammt den Ouverturen auf mindestens drei Jahre ruhen gelassen, um sie vor gänzlicher Abnutzung zu retten; später sollen dann ihre Aufführungen wie hohe Festtage betrachtet und für heilig gehalten werden; jeder Aufführung davon werden sechs bis sieben Proben (nach dem oben angeführten wiener Verfahren) vorausgehen, um die früher in den Museums-Concerten allen Meisterwerken aufgeprägte Charakterlosigkeit zu beseitigen; die verschiedenen Stilarten sollen nicht mehr unter einander gemischt werden; daher werden Solo-Vorträge von Salonstücken und alten Tänzen, Gigue, Sarabande u. dgl., wenngleich contrapunktisch gearbeitet, dennoch den Zopf hinten und vorn tragend, niemals wieder Zulassung finden; Lieder-Vorträge hingegen, jetzt so ungebührlich vorherrschend, sollen in Zukunft nur ausnahmsweise und sich darin auszeichnenden Sängern gestattet werden. Im Verlaufe der drei Jahre, die dem genannten Theile des Repertoires zur Ruhe gegönnt werden, soll den Compositionen lebender Tonsetzer die grösste Sorgfalt gewidmet werden, um das an ihnen begangene Unrecht wieder gut zu machen. Alles aus der neueren Zeit soll geprüft, das Beste davon dem Repertoire einverleibt werden. Endlich noch, um alles Zukünftige verrathen zu haben, soll auch die Classicomanie mit Stumpf und Stiel ausgerottet (versteht sich, nur in den Räumen des Museums) und ein zweites Orchester, wozu Kräfte genug vorhanden, herangebildet werden, um bei allen Unternehmungen dem kaum zu vermeidenden Veto der Theater-Direction wegen Freigebung ihres Orchesters auszuweichen.

Diese schönen, wahrhafter Musikliebe und Würdigung entsprechenden Aussichten lassen für diese reiche Stadt eine neue und ruhmvolle, der hehren Tonkunst aber grosse Vortheile bringende Epoche erkennen, die durch keinerlei Wechselfälle je eine Reaction zum Absolutismus und Optimismus erleiden soll; denn die Localkritik, ihrer Würde und Amtspflicht gegen Künstler und Publicum stets eingedenk, wird den allseitigen Bestrebungen mit offenem Visir, mit Schild und Lanze zur Hand, schützend und schirmend

Tagen am Leben, die auf Aufführung seiner Musik bezügliche Fragen prompt zu beantworten im Stande waren. Reuling insbesondere, aus Seyfried's Schule hervorgegangen, hat noch einen grossen Theil der „*Concerts spirituels*“ unter Seyfried's Leitung zu hören Gelegenheit gehabt.

zur Seite gehen und die genaue Befolgung der so löblichen Vorsätze mit Gewissenhaftigkeit, Wahrheitsliebe und Sachkenntniss überwachen. Kurz, die Kunst-Annalen werden viel des Seltenen und Ausserordentlichen dem kommenden Geschlechte zu überliefern haben, wenn — ja, wenn das Vorstehende nicht fromme Wünsche oder gar freie Phantasieen eines jugendlichen Kopfes sein und bleiben sollen.

Und nun werde noch eines im Jünglingsalter stehenden Pianisten aus Wiek's Schule in Dresden Erwähnung gethan, der im letzten Museum C. M. v. Weber's *Es-dur*-Concert nebst einigen Beigaben von L. Berger, Mendelssohn und Chopin für Pianoforte allein zum Vortrag gebracht und auszeichnenden Beifall gefunden hat. Es ist Herr Isidor Seiss, derselbe, der kurz vorher dieses Weber'sche Werk in Köln gespielt, worüber Nr. 8 dieser Musik-Zeitung einen sehr belobenden Bericht gebracht hat. In vollkommener Zustimmung zu dem dort gefällten Urtheile wollen wir unsererseits noch bemerken, dass in Hinsicht auf prägnante Accentuirung, kräftiges, dem hohen Ideenschwunge des ersten Satzes bestens entsprechendes Colorit, feine und dem Charakter der Cantilene angemessene Nuancirung des Tempo Herr Seiss den Jüngling bereits weit zurückgelassen und einen ausgewachsenen, energischen Mann am Piano vorstellt, der, wenn er auf diesem Wege fortgeht, der Kunst in diesem Bereiche seltene Vortheile zuwenden wird. Was dem vollständigen Gelingen des Werkes Eintrag gethan, war die Auffassung des vom Componisten beim dritten Satze vorgeschriebenen Presto nach modernem Begriffe. Bei solcher Uebereilung konnten lediglich nur die Finger, nicht aber auch der Geist thätig sein, demnach alle die höheren Anforderungen an den Vortrag in die Brüche fallen mussten. Will Herr Seiss diesem Missverhältnisse in dem herrlichen Werke Weber's noch abhelfen, vermag er die Macht der Gewohnheit zu besiegen, so verwandle er das Presto in ein einfaches Allegro, das nach heutigem Verständnisse schon als Presto gilt. Für alles, was in der Bewegung das *Allegro assai* nach dem Verständnisse der Gegenwart übersteigt, findet sich in der gesammten Literatur der Classiker kein einziger Satz, daher ich meines Theils jede Anwendung eines modernen Presto oder gar Prestissimo bei den Classikern, und zwar in jeglicher Gattung, für eine Verletzung des betreffenden Werkes, überhaupt für einen evidenten Beweis von Unkenntniss des Gesammt-Charakters der classischen Epoche zu erklären mir erlaube.

A. Schindler.

Aus Rotterdam.

Den 25. März 1861.

Die Jahreszeit der Opern und Concerte geht zu Ende; da gestatten Sie mir denn wohl einen Rückblick auf die ferneren Thaten und Schicksale der deutschen Oper in Rotterdam, und lassen Sich bei der Gelegenheit auch erzählen, was sonst Frau Musica hier für ein Leben führt. Eine gefährliche Aufgabe, wie Ihr Correspondent aus Erfahrung weiss. Zwar überall ist die Rose der Kunst für den Kritiker selten ohne Dornen; aber in einem kleinen Lande ist die Sache doppelt heiklig. „Die Holländer lieben das Lob und hassen die Kritik." Das habe Ich nicht gesagt, glücklich genug, sondern ein Holländer, Herr Thorbecke, der ehrlichste und gescheiteste Staatsmann in den Niederlanden, sagt es in seinen „historischen Skizzen" und fügt hinzu: „Der Maassstab wahrer Grösse kommt uns wohl einmal abhanden."

Die Franzosen haben vor den Niederländern nichts voraus; auch wir haben diesen Winter unseren „Tannhäuser" gehabt. An jenen Abenden brannten zum ersten und letzten Male sogar die Armleuchter vor den Logen zu Ehren Richard Wagner's mit wirklichem Gaslichte. Die Stimmen über die Oper waren, wie in Deutschland, ziemlich getheilt, doch waren die Musiker und die Gebildeteren im Ganzen dafür. Nicht dass mir, um meine Ansicht auszusprechen, an dieser Musik nicht Manches gespreizt, trivial, unschön, unverständlich schiene; der entsetzliche Missbrauch, der mit dem Recitativ auf Kosten der armen unterdrückten Melodie getrieben wird, hat mich ziemlich gelangweilt. Aber ausser dem Marsch und dem Liede an den Abendstern erlaube ich mir noch einige andere Stellen schön zu finden. Mag sein, dass Frau Kainz grosse Schuld daran hat; denn sie war gar lieb als Elisabeth. Ich habe zwar früher gesagt, Frau Kainz sei keine dramatische Sängerin, und in gewissem Maasse behaupte ich das noch. Rollen wie die Valentine sind nicht die ihren, überhaupt keine leidenschaftlichen Partieen; nur die Lucia spielte sie recht gut. Als Elisabeth hingegen und als Euryanthe befriedigt sie, einige Augenblicke ausgenommen, sehr hoch gestellte Ansprüche. Euryanthe wurde mit vielem Beifall gegeben; irre ich nicht, so hört man diese Oper in Deutschland ziemlich selten. Das Libretto hat die rotterdamer Kritik ungereimt gefunden [die deutsche auch!]; ich kenne jedoch wenige Opern, in denen es mir so gut gefiele. In den Grundzügen gleicht sie Shakespeare's „Cymbeline" aufs Haar. Frau Kainz war an einigen Stellen indess nicht leidenschaftlich genug. Daran, an der Leidenschaft, hat es Frau Bertram als Eglantine nicht fehlen lassen. Sie ist Meisterin des dramatischen Ausdrucks; die Wahnsinns-Scene spielte sie, einen kleinen Fehler abgerechnet, ausgezeichnet. In der Euryanthe und im Nachtlager von Granada wurde der Chor gerufen, einmal sogar, nachdem der Vorhang gefallen war; ein schönes Zeugniss für die Thätigkeit des Herrn R. Hempel. Herr Searaup, der erste Capellmeister, genoss nach mehreren Ouverturen eine ähnliche Ehre. Von diesem verdienstvollen Musiker wird jetzt eine Oper einstudirt, deren Libretto für die Niederländer doppelt anziehend ist: „Der Meergeuse". Diese Oper und „Romeo" werden die Saison beschliessen.

Nur Eine Oper hat in diesem Jahre nicht gefallen, „Wilhelm Tell". Namentlich Herr Grimminger als Arnold hat unter drei Aufführungen nur in einer befriedigt, woraus also zu schliessen ist, dass er die beiden anderen Male nicht disponirt war. Aber auch für Herrn Dalle Aste soll die Bariton-Partie des Tell zu hoch liegen — für einen Bassisten freilich kein Tadel.

Das Theater-Unternehmen verspricht sich so weit zu rentiren, dass die Actionäre ihre Plätze nicht theuer bezahlen. Schon spricht man davon, ein neues Gebäude zu errichten, da das alte, mit thörichter Raumverschwendung gebaute, sich zu klein erweis't. Der Saal war meist gut besetzt; wenn „Fidelio" gegeben wurde — und das

ist 10—11 Mal geschehen —, wurden bis anletzt Einnahmen von 1200 Fl. erzielt. Auch hat sich unser immer eifriger Herr v. B. schon auf eine Entdeckungsreise zum Frommen der nächsten Saison nach Deutschland begeben. Von Orchester und Chor wird ein Stamm erhalten bleiben. Der deutschen Oper in Rotterdam wünschen wir somit ein kräftiges Gedeihen, und hoffen ihr im nächsten Winter in noch verschönerter Gestalt zu begegnen.

Im Mai sehen wir hier einer grossen Aufführung durch die hiesige Abtheilung der Gesellschaft zur Beförderung der Tonkunst entgegen, über die ich Ihnen zu berichten hoffe. Diesen Winter hatten wir ein „Familien-Concert", d. h. ausschliesslich für Mitglieder (man kann Mitglied sein, ohne musicalisch mitzuwirken), wo Frau Offermans uns Hiller's „Lorelei" sang. Die Stimme dieser mit Recht gefeierten Sängerin ist weder sehr stark, noch besonders wohllautend; man kann leicht viele finden, die beide Eigenschaften in höherem Grade besitzen. Aber ich kann mir recht gut denken, wesshalb Hiller von ihrer Lorelei so entzückt war. Denn eine Künstlerin wie Frau Offermans in ihrem Genre für das Oratorium würde man vielleicht nicht so leicht wieder entdecken. Niemals schwankt sie über das Maass dieser Gattung in wohlfeilem Haschen nach dramatischen Effecten hinaus. Aber ihr Gesang ist Seele; jede Regung des Gefühls erhält ihren echten Ausdruck. Die „Lorelei" hat hier auch als Composition gar sehr gefallen. — Auf demselben Concerte kam ausser Mendelssohn's „Lobgesang" ein neues Werk von Franz Coenen zu Gehör. Der Text hat grosse Schönheiten, ist sogar, sollte ich meinen, eine sehr glückliche Neuerung. Statt der biblischen ist nämlich der Gegenstand der nationalen Geschichte entnommen. Albrecht Beiling war der niederländische Regulus. Führer der unterliegenden Partei in einem berühmten Bürgerkriege, verschafft er den Seinen günstige Bedingungen, indem er sich freiwillig dem Tode darbietet. Nachdem er heimgegangen, um Frau und Kind noch einmal wiederzusehen, kehrt er zurück, um lebendig begraben zu werden. Diese Begebenheit ist historisch. Dem männlich ernsten Geiste dieses Textes*) entspricht nun auch die Composition. Was Wunder, dass sie bei dem grossen Publicum durch die folgenden lieblichen Töne der Lorelei mehr, als sie verdiente, in Schatten gestellt ward! Dazu kam, dass nur Eine General-Probe vorhergegangen war und das Haupt-Solo (Beiling — Bariton) sich in allzu schwachen Händen befand. — Den Lobgesang und die Lorelei dirigirte Herr Verhulst, ein geborener Capellmeister.

Seit Jahren veranstaltet Herr Tours jeden Winter sechs Abonnements-Concerte; sie werden als die der *Eruditio musica* bezeichnet und im Saale der Gesellschaft *Tot Nut van 't Algemeen*, dem zweiten der Stadt, ausgeführt. Es liegt mir nun sehr fern, einem so verdienstvollen Manne etwas Tadelndes sagen zu wollen, wenn ich bemerke, dass die neue Oper auf den Besuch dieser Concerte einen nachtheiligen Einfluss gehabt zu haben scheint, und dass daher in diesem Jahre die Leistungen nicht so gut waren, als sonst — als z. B. im vorigen, wo uns Laub, Stockhausen und Jaell vorgeführt wurden. Nur mit Violoncellisten wurden wir reichlich bedacht. Da war vor Allen ein Herr aus dem Haag, der uns gezeigt hat, wie langmüthig ein holländisches Publicum sein kann. Er wurde für eine unerlaubt lange und langweilige Misshandlung seines Instrumentes schwach applaudirt und nicht hervorgerufen — wie es scheint, die äusserste Strafe hier zu Lande. Anders war es mit Herrn Goltermann. Das Spiel dieses ausgezeichneten Virtuosen war die Krone dieser Concerte, wenn ich einige Lieder der Frau Offermans daneben stelle. Ein voller, breiter, klangvoller Ton, eine Leichtigkeit und ein Ausdruck, wie ihn alle, die Servais gehört haben, selbst bei diesem berühmten Cellisten nicht gefunden haben wollen. Bei seinem Vortrage des Ave Maria von Schubert flossen Thränen.

*) Ich habe ihn im „Magazin für Literatur des Auslandes" (1860) in deutscher Uebertragung mitgetheilt.

Fasse ich die öffentlichen musicalischen Leistungen dieses Winters und das, was hier in Dilettanten-Kreisen gethan wird, zu einem Gesammtbilde zusammen, so zeigt sich derselbe erfreuliche Fortschritt, der überhaupt das gesellige Leben in Rotterdam kennzeichnet. Das wäre wahrlich nicht eine strenge, sondern eine ungerechte Kritik, die nicht alle kleinen Mängel, welche dabei noch unterlaufen, herzlich gern vergessen möchte über der Anerkennung einer rühmlichen Entwicklung. Wie hier die Musik vor dreissig Jahren beschaffen war, das wissen ältere Männer recht anschaulich zu erzählen. Der Mann, der in Rotterdam den hauptsächlichen Anstoss zu diesem Fortschritte gegeben hat, ist der greise, aber noch immer jugendliche städtische Capellmeister Herr Hutschenruyter.

Eine aufblühende Stadt, wie Rotterdam ist, wird auch die Kunst und alles, was heitere Geselligkeit schmückt, mehr und mehr lieben und pflegen. Ich prophezeie der deutschen Musik hier eine gute Zukunft. Mag man, wie in Berlin, einmal zur Abwechslung nach Italiänern oder nach Franzosen greifen: das holländische Gemüth ist germanisch, und so werden es sich mehr und mehr die reichen Bürger zur Ehre rechnen, die Oper und die Concerte der „Gesellschaft" und der Eruditio zu unterstützen.

A. Worthmann.

Tages- und Unterhaltungs-Blatt.

Köln. Die Reihe der fremden Pianisten, die wir diesen Winter hier gehört haben, hat in diesen Tagen Herr Hans Seeling aus Prag beschlossen. In ihm haben wir einen ausgezeichneten Künstler kennen gelernt, der den Ruf, der ihm von Paris und Frankfurt a. M., wo er Concerte gegeben, vorausging, bei uns mehr als gerechtfertigt hat. Herr Seeling ist aber nicht bloss als Virtuose, sondern namentlich auch als Componist für sein Instrument höchst beachtungswerth. Er hat sich nämlich im Gegensatze der meisten Kunstgenossen, die heutzutage durch Viel- oder gar Allseitigkeit zu imponiren suchen und die ganze Clavier-Literatur von Bach und noch höher hinauf bis auf sich selbst in ihren Bereich ziehen, hauptsächlich auf eine Gattung der Composition concentrirt, ein Verfahren, das zu jeder Zeit und in jedem Fache geistiger Thätigkeit stets zu wirklichen Resultaten führt. Diese Gattung ist die edle Salonmusik, wenn wir mit diesem Namen die Producte jener Darstellungsweise bezeichnen dürfen, welche auf dem Pianoforte eine bestimmte Empfindung, die auch wohl durch Aussermusicalisches angeregt ist, durch ein entsprechendes Motiv und dessen nicht bloss melodische, sondern kunst- und phantasiereich figurirte Durchführung in dem bescheidenen Rahmen eines musicalischen Bildchens („Eidyllion" nannten es die Griechen) auszudrücken sucht. In dieser Gattung, in welcher uns zuerst Field, dann die guten Componisten melodischer Etuden, dann Chopin, Schumann, Hiller, Schulhoff, Stephen Heller u. s. w. Treffliches gegeben, leistet nun auch Herr Seeling ganz Vorzügliches, und es ist bemerkenswerth, wie sich bei der Entwicklung seines Talentes Composition und Spiel in wechselweiser Förderung zu einer eigenthümlichen und interessanten Künstler-Specialität ausgebildet haben. Seine Etuden, seine „Lorelei", seine „Idylle" u. s. w. u. s. w. sind hübsch erfundene und sehr geschmackvoll und kunstreich ausgearbeitete Sachen, in deren Vortrag Herr Seeling eine meisterhafte Technik mit künstlerischem Bewusstsein und natürlichem, nicht affectirtem Ausdruck zur Geltung bringt. Er hat in der letzten Sitzung der musicalischen Gesellschaft und in einer Soiree vor einem gewählten Publicum lebhaften Beifall und die vollste Anerkennung seines ernsten künstlerischen Strebens gefunden.

Fräul. Nina Hartmann aus Köln hat die Bühne in Grätz, deren Hauptzierde sie drei Jahre lang war, verlassen, um ein Engagement in Frankfurt a. M. anzutreten. Nachdem ihre diesjährige Benefiz-Vorstellung — Verdi's Traviata — zahlreich besucht wor-

den, wurden ihr bei ihrer Abschieds-Rolle — Elvira in Verdi's Ernani — die ehrenvollsten Beweise der Hochschätzung ihres ausgezeichneten Talentes vom ganzen Publicum zu Theil. Gleich bei ihrem Auftreten wurde sie mit einem lange anhaltenden Applaus von allen Seiten empfangen; selbst die Damen in den Logen liessen ihre Tücher wehen, und jede Nummer ihres Gesanges erregte denselben rauschenden Beifall. Nach dem Schlusse der Oper wurde Fräul. Hartmann fortwährend gerufen, sie musste über zwölf Mal wieder erscheinen, eine Menge von Kränzen mit Bändern in deutschen und italiänischen Farben wurden ihr zugeworfen mit deutschen und italiänischen Gedichten, so dass die Gefeierte, von so vielen Beweisen der Gunst überwältigt, nur mit Mühe einige Worte des Abschiedes und des Dankes sprechen konnte.

Bielefeld. Unsere musicalischen Zustände heben sich auf erfreuliche Weise. Der Musik-Verein, dem es Ernst um die Kunst ist, scheut keine Ausgaben zum Behuf von Aufführungen grösserer Werke. So brachten z. B. die letzten Abonnements-Concerte desselben unter Leitung des Musik-Directors Ludwig Hoffmann am 24. Februar Mendelssohn's „Paulus" und am 29. März Joseph Haydn's *B-dur*-Messe.

Darmstadt. Während in Paris Wagner's Tannhäuser nicht gefallen hat, erhält sich Gounod's „Faust" hier in der grössten Gunst des Publicums. [Wir geben in der nächsten Nummer dieses Blattes die ausführlichere Kritik dieser Oper aus der Feder eines Musikers. Die Redaction.]

Frankfurt a. M. Zwei policeiliche Ausweisungen haben unsere Bürgerschaft in eine förmliche Aufregung versetzt, und man bespricht dieselben in der Stadt, so wie in hiesigen und auswärtigen Blättern mit der grössten Erbitterung gegen die Policeibehörde und gegen Herrn Dr. Gnaitz, den Hauptleiter unserer Bühnen-Verhältnisse, den man allgemein als den moralischen Urheber dieser unerhörten Maassregeln betrachtet, zumal er dem derzeitigen Chef der Policei persönlich sehr nahe steht. Ein Dr. Ed. Löwenthal, Mitarbeiter am „Arbeitgeber" und Herausgeber einer „Universitäts-Zeitung", äusserte sein Missfallen über die jetzige Theater-Leitung in einem Artikel, in dem zugleich erwähnt war, dass dem Abschiedsfeste für Fräulein Janauschek die Bürgermeister beigewohnt hätten, was jedoch auf einer Verwechslung mit dem Concerte beruhte. In Erwägung nun, dass „ein Blatt mit so unzuverlässigen Nachrichten der Stadt wenig Ehre bringe", und ferner wegen eines Artikels über Militär-Excesse in Greifswalde ward derselbe, angeblich auf preussische Requisition, aus Frankfurt ausgewiesen. Die preussische Gesandtschaft erklärte jedoch, dass keine Requisition ihrerseits Statt gefunden habe, und die schriftlichen Missfallens-Aeusserungen des Herrn Löwenthal werden daher allgemein als in erster Linie mit seiner Ausweisung zusammenhangend bezeichnet. Der Betroffene sowohl selber wie der würtembergische Gesandte haben sofort Recurs beim Senate eingelegt. — Der zweite Fall jedoch ist noch ärger und steht in seiner Art ganz einzig da. Ein junger österreichischer Handlungs-Commis hatte im Theater, um sein Missfallen zu äussern, nach Schluss der Vorstellung gepfiffen, und ward wegen dieses Verbrechens aus der Stadt gewiesen! Beide Verwiesene sind natürlich Fremde, so genannte „Permissionisten", sonst hätte man sich eine solche Willkür, welche jedoch in der Befugniss der Policei steht, da die Fremden hier eigentlich nur geduldet sind und sogar ohne Grund-Angabe ausgewiesen werden können, nicht erlauben können. Die Stadt nimmt sich jedoch mit lebhafter Theilnahme dieser Gemaassregelten an, und es soll, wie es heisst, sogar eine Bürger-Versammlung berufen werden, um Protest gegen diese unerhörten Vorgänge einzulegen und auf eine Aenderung der vollkommen rechtlosen Stellung der Permissionisten überhaupt zu dringen.

Wien. Joseph Staudigl ist am 28. März, 54 Jahre alt, hier im Irrenhause sanft und ohne Schmerzen verschieden. Seit dem 11. April 1854 war er der Pflege der Anstalt anvertraut. Seine Söhne waren an seinem Sterbebette.

Innsbruck. Die neue Oper „Der Liebesring" vom Capellmeister Herrn Skuhersky fand hier so entschiedenen Beifall, dass sie — was als etwas hier ganz Aussergewöhnliches bezeichnet werden muss — im Laufe einer Woche drei Aufführungen bei gefülltem Hause ermöglichte. Der junge Componist wurde wiederholt gerufen.

Paris, 2. April. Der Brief R. Wagner's an den Director der grossen Oper, mit welchem er die Partitur des Tannhäuser nach der dritten Vorstellung (Sonntag, den 24. März) zurückzog, lautet im Original:

Monsieur le directeur,

L'opposition, qui s'est manifestee contre le Tannhauser me prouve combien vous aviez raison quand, au début de cette affaire, vous me faisiez des observations sur l'absence du ballet et d'autres conventions scéniques auxquelles les abonnés de l'Opéra sont habitués

Je regrette que la nature de mon ouvrage m'ait empêché de le conformer à ces exigences. Maintenant que la vivacité de l'opposition qui lui est faite ne permet même pas à ceux des spectateurs qui voudraient l'entendre d'y donner l'attention nécessaire pour l'apprécier, je n'ai d'autre ressource honorable que de le retirer.

Je vous prie de faire connaître cette décision à Son Exc. M. le Ministre d'État.

Agreez, etc. *Richard Wagner.*

Paris, le 25 mars 1861.

Was Wagner mit dem Fehlen von *d'autres conventions scéniques* (anderen scenischen conventionellen Dingen) in seiner Oper sagen will, ist nicht recht klar. Er kann doch einer Direction, welche 250,000 Francs an die scenische Ausstattung gewandt hat, unmöglich ins Gesicht sagen, dass eine solche gefehlt habe! Er muss also unter *absence d'autres conventions scéniques* die Abwesenheit der Melodie u. s. w. gemeint haben; dann hätte er aber von *conventions musicales* sprechen müssen. Man sieht, es war ihm nur um einen Vorwand zu thun, sich selbst als Martyrer einer gemachten Opposition hinzustellen und eine *ressource honorable* für das Aufhören der Vorstellungen zu suchen. Trotzdem sprach man hier von noch einer Vorstellung am Freitag den 5. April, welche die Freitags-Abonnenten der grossen Oper verlangten, die den Tannhäuser noch nicht gesehen.

B. P.

Die Niederrheinische Musik-Zeitung erscheint jeden Samstag in einem ganzen Bogen mit zwanglosen Beilagen. — Der Abonnementspreis beträgt für das Halbjahr 2 Thlr., bei den K. preuss. Post-Anstalten 2 Thlr. 5 Sgr. Eine einzelne Nummer 4 Sgr.

Briefe und Zusendungen aller Art werden unter der Adresse der M. DuMont-Schauberg'schen Buchhandlung in Köln erbeten.

Verantwortlicher Herausgeber: Prof. *L. Bischoff* in Köln.
Verleger: *M. DuMont-Schauberg*'sche Buchhandlung in Köln.
Drucker: *M. DuMont-Schauberg* in Köln, Breitstrasse 76 u. 78.

Niederrheinische Musik-Zeitung

für Kunstfreunde und Künstler.

Herausgegeben von Professor *L. Bischoff.* — Verlag der *M. DuMont-Schauberg*'schen Buchhandlung.

Nr. 15. **KÖLN, 13. April 1861.** **IX. Jahrgang.**

Noch einmal Tannhäuser in Paris.

(Vgl. Nr. 13 und 14.)

Noch einmal, aber zum letzten Male. Dies zur Beruhigung unserer Leser, denen wir aber nach den Mittheilungen aus den verschiedenen Organen der pariser dramatischen und musicalischen Kritik zuletzt die gehaltvollsten Berichte über Wagner's Tannhäuser von zweien der gediegensten Musiker und ästhetischen Kritiker in Frankreich nicht vorenthalten wollen.

I. Herr J. d'Ortigue, im *Journal des Débats,* wünscht zunächst, wie fast alle seine Collegen, dass die Art der Aufnahme des Tannhäuser eine höflichere gewesen sein möchte; daran habe er freilich nie gedacht, dass die kaiserliche Akademie der Musik einem System die Weihe geben werde, das trotz alles Lärmens, den man darüber in Deutschland und seit einem Jahre in Paris geschlagen, nirgendwo auf der Welt zu dauernder Geltung kommen werde; so etwas vorauszusetzen, dazu sei sein Glaube an die Wahrheit der Tonkunst und an ihre Zukunft zu stark. Allein auch er entschuldigt das Gelächter als etwas Menschliches, als Ausbruch einer gar zu arg getäuschten Erwartung, zumal dem radicalen Auftreten Wagner's gegenüber, und findet es entscheidend für die Sache, dass selbst die deutschen Anhänger desselben im Opernhause nur die Stellen applaudirt hätten, welche von den Franzosen ebenfalls beifällig aufgenommen worden. Diesen Beifall erläutert er durch folgendes Gleichniss:

„Einer von den Adepten Wagner's sagt uns: „„Bisher sind die Menschen auf den Füssen gegangen; das war aber ein Irrthum. Wir haben einen Mann, der behauptet, man müsse auf dem Kopfe gehen, und er beweist uns dies durch sein eigenes Beispiel."" In der That, der Mann kommt und geht auf dem Kopfe. Allein da dieses Schauspiel nichts weniger als anziehend ist und immer dasselbe bleibt, so applaudirt kein Mensch, nicht einmal seine Anhänger. Da ihn am Ende das Gehen auf dem Kopfe zu sehr anstrengt, springt er wieder auf die Beine und schreitet wie alle anderen Menschen einher; nun bricht von allen Seiten stürmischer Applaus los. — „„Aha!"" sagen seine Bewunderer, „„sehen Sie, welch einen Erfolg unser Künstler hat!"" —

Das Hauptmotiv der Oper, den Pilgerchor, findet der Kritiker sehr schön, allein durch seine Wiederholung bis zum Ueberdruss verliere es an Colorit und Effect, während in Werken anderer Componisten ein ähnliches Verfahren mit mehr Tact und Geschicklichkeit und mehr überraschenden Wendungen angewandt worden sei. Die Ouverture, obwohl ganz nach Weber calkirt, beginne sehr edel, zeige in ihrem Verlaufe Schwung und schliesse mit Glanz. Indess biete sie in der Instrumentation nur wenige interessante Combinationen dar, und die hartnäckige Ausdauer der Ostinato-Figur der Violine am Ende sei wahrhaft peinlich und schnüre einem den Kopf in einen eisernen Reifen. „Und diese Figur, schon im Anfange vierundzwanzig Mal hinter einander gehört, wird am Schlusse hundert und achtzehn Mal wiederholt! Wenn das Effecte sind, so sind es ungeheuerliche, die durch ihre Rohheit und Monotonie alle Kraft verlieren."

„Ausser der Ouverture, einem recht schönen Ensemble am Schlusse des ersten Actes, welches melodischen und klangreichen Effect macht, der Introduction zum zweiten Acte und Elisabeth's darauf folgendes Recitativ, dem grossen Marsch beim Einzug der Ritter und der Romanze an den Abendstern im dritten Acte finden wir keine einzige Nummer oder auch nur ein Stück von einigem Umfange, das eine fassliche und verständliche Form, Melodie, Rhythmus und musicalischen Bau hätte. Wir befinden uns im Reiche der Phantome, wir stehen dem Systeme Wagner's gegenüber." —

Nächstdem sucht d'Ortigue dieses System nach Anleitung des oft genannten „Briefes" von Wagner in sei-

nen Hauptsätzen darzulegen und in ernster Weise zu bekämpfen.

„Freilich macht Wagner in seinen Auseinandersetzungen über die Melodie mit dem vollkommensten Rechte einer Menge von Werken aus der italiänischen Schule den Process, in denen die Melodie, die Situation mag sein, welche sie wolle, von banalen Formeln, von gehaltloser Füllmusik, marklosen Tutti's und Crescendo's umgeben ist, welche, wie er sehr richtig sagt, im günstigsten Falle nur als eine Veredlung des musicalischen Geräusches erscheinen können. Allein eben so wahr ist es, dass Wagner mit seinem System der „„unendlichen Melodie““, welche er der intermittirenden entgegenstellt, nicht nur alle Form, Rhythmus und Syntax vernichtet, sondern auch die Melodie selbst ganz und gar zerstört. Was man zu allen Zeiten und bis auf diesen Tag Melodie genannt hat, ist die in den Vordergrund tretende Haupt-Idee eines musicalischen Ganzen, die rhythmische Tonreihe, welche sich durch einen hervorleuchtenden und idealen Ausdruck auszeichnet, mit Einem Worte: die Seele der Composition. Aber diese Seele muss einen Körper haben, das heisst nicht jene Klangreihen ohne alle Melodie, sondern Neben-Motive, untergeordnete Subjecte, die, ohne von derselben melodischen Bedeutung zu sein, wie der Hauptgedanke, diesen begleiten und umgeben, um ihn hervorzuheben und unter den verschiedensten Ansichten ins Licht zu stellen. Diese Melodie ist dann nothwendig intermittirend, weil sie einen Anfang, eine Mitte und ein Ende haben muss, und ihr Princip wiederholt sich in jeder Kunst unter ähnlichen Formen, wie in der Musik.

„Ich fürchte sehr, dass das, was Wagner die „„Tanz-Melodie““ nennt, die Melodie aller grossen Tondichter gewesen sei — sagt er doch selbst, dass Beethoven sie in seinen Sinfonieen zur höchsten Entwicklung gebracht habe. Will man diese abschaffen, nun, so schafft man den Bau, die Syntax, die Gliederung der melodischen Reihe ab, man zerreisst das Tongewebe und reducirt die Melodie auf ein unfassbares Schattengebild, man raubt der Musik alle die klaren Elemente, durch welche sie allein zu dem Verstande und Herzen Aller zu sprechen vermag.

„Denn es wäre traurig, wenn die Musik nur für die Musiker geschaffen wäre. Sie ist für alle Menschen da, und, man mag sagen, was man will, die Gewohnheit, gute Musik zu hören, und die Bildung des Gehörs reichen hin, um mit gesundem Sinne über Musik urtheilen zu können. Ein Mensch, dessen Gehör-Organ geübt ist, wird ein musicalisches Motiv ganz gut auffassen, dessen Entwicklungen mit Interesse verfolgen und sich bis auf einen gewissen Grad Rechenschaft von ihrer Herleitung und Durchführung geben können. Bei der eigentlichen Melodie wird er wohl zu unterscheiden wissen, ob sie edel, elegant, oder gemein, ausdrucksvoll oder trivial ist, und bei der Modulation wird er, ohne zu wissen, ob sie auf der Dominante, Ober- oder Unter-Terz u. s. w. sich bewege, unterscheiden, ob sie natürlich ist, ob sie mittels reiner, dem Ohr wohlthuender Intervalle oder mittels schroffer und falsch klingender Accorde geführt ist.

„In dem Festmarsch z. B. wird ein solcher Zuhörer sehr leicht herausfinden, dass der Hauptgedanke — ohne gerade sehr neu zu sein, denn er gleicht vielen ähnlichen bekannten — einen Theil seiner Pracht zwei frisch auftretenden Motiven verdankt, welche sich in verschiedenen Tonarten wiederholen und seinen glänzenden Rahmen bilden.

„Aber eben diesen klaren Bau, die reine Form, sowohl des Rhythmus als der Melodie, zerstört Wagner und damit zugleich das Gefühl und Verständniss derselben im Ohr des Zuhörers. Man braucht kein grosser Gelehrter zu sein, um einzusehen und zu behaupten, dass keine Melodie zu finden sei weder in der Scene, wo Venus ihren Ritter fesseln will (man muss sich bei ihrem Gesange wundern, dass er es noch so lange aushält!), noch in dem Liede des Hirtenknaben (worin unter anderen seltsamen, ungelenken und unzusammenhangenden Dingen eine Modulation aus *G-dur* nach *Fis-dur* vorkommt, die gewiss weder bei einem Hirten, noch bei irgend einem gebildeten Menschen jemals Eingang finden wird), noch in den Monologen der ritterlichen Minnesänger (bei denen Niemand auch nur die geringste charakteristische Verschiedenheit des musicalischen Ausdrucks nachzuweisen im Stande ist), noch in dem unglaublichen Finale desselben Actes, noch in der endlosen Erzählung im dritten Acte.

„Ich will nicht läugnen, dass unter diesem gestalt- und formlosen Amalgama sich vortreffliche Einzelheiten, hübsche Combinationen, tief empfundene, gut betonte und fein ausgedrückte Stellen finden; aber das ist nur Wetterleuchten, das sich sogleich wieder im Dunkel verliert; zu eigentlichen Blitzen kommt es nicht.

„Also keine Form, keine Melodie, keine logische Folge und Verbindung (denn die musicalische Tonfolge kann hier ganz beliebig abgebrochen werden, man kann nicht sagen: hier fängt es an, da setzt es sich fort, da schliesst es — man kann bloss sagen: es dauert!), kein Wechsel der Bewegung, kein Leben, denn das Leben geht in der langweiligen Monotonie unter, indem ein schleppender Choralton, eine regungslose Psalmodie, *tristique palus inamabilis unda*, vorherrscht, aus welcher zuweilen Harmonieen auftauchen, die das Ohr erschrecken, das arme Ohr, das nichts hat, woran es sich anklammern kann, und das man desshalb auf gewaltsame Weise packt, um ihm zu imponiren und es irre zu führen.“ — —

„Wagner's Irrthum rührt daher, dass sein Verstand, so hochfliegend er auch ist, den Unterschied des sprachlichen und des musicalischen Ausdrucks nicht durchschaut u. s. w. [Es folgen auf dieser Basis die in Deutschland vielfach durchgesprochenen Einwendungen gegen das Deckungs-System von Ton und Wort.]

„Wagner hat also die Gränzen der Kunst nicht erweitert, er ist ganz aus ihrem eigentlichen Gebiete herausgetreten. Was geht die Kunst es an, wenn er aus ihrem Gebiete heraustritt? Bleibt er darin, so unterstützt und hält sie ihn; tritt er heraus, so lässt sie ihn laufen, und er fühlt sich ganz wohl dabei!

„Aber selbst wenn Wagner im Gebiete der Kunst bleibt, ist er dann originel? Lebt er von seinem eigenen Vermögen? Er lebt von dem gemeinsamen Gute eines Weber, Spontini, Berlioz, ja, selbst einiger italiänischen Componisten, und erfindet er einmal eine eigene Melodie, so lässt ihn die grosse Quelle der Melodie, der Universal-Melodie, der italiänischen, deutschen, französischen im Stich.

„Wagner ist durchweg bloss negativ und glaubt durch Negation wirken zu können. In dieser Beziehung ist er das Product seiner Zeit. Alles umstürzen, um Alles nachher wieder aufzubauen, ist der Traum vieler Geister, die sich für stark halten, weil sie eigensinnig sind, und für begeistert, weil sie eine fixe Idee haben. Das sind Leute, welche — wie schon Montaigne sagt — um einen Flecken wegzubringen, den Stoff zerreiben, und welche die Krankheit durch den Tod heilen wollen.“ —

II. Das ausführlichste Urtheil über Wagner und seinen Tannhäuser hat der Berichterstatter der *Revue des deux Mondes,* Pierre Scudo, abgegeben; er hat sich schon seit Jahren mit Wagner's Theorieen und ihrem Verhältnisse zu der wahren Musik beschäftigt, auch vieles, was in Deutschland darüber geschrieben ist, gelesen, und spricht sich über den Tannhäuser jetzt erst aus, nachdem er einer Hauptprobe und drei Vorstellungen beigewohnt. Sein Urtheil ist scharf, aber mit Ruhe, mit Ernst und mit wissenschaftlichem Geiste abgefasst.

Er gibt zuerst eine vollständigere Uebersicht des Inhalts, als alle anderen Kritiker. „Aus dieser Analyse“ — fährt er dann fort —, „die wir so klar als möglich gemacht haben, wird man sich überzeugen, dass die Legende vom Tannhäuser, so wie Wagner sie behandelt hat, keinen brauchbaren Stoff zu einem musicalischen Drama enthält. Kein Charakter ist darin scharf gezeichnet, keine Leidenschaft klar ausgesprochen; die Personen erscheinen nicht als menschliche Wesen, die, wie wir, den Wechselfällen des Lebens unterworfen sind, sondern als metaphysische Symbole, die eher in einen platonischen Dialog als in eine dramatische Handlung gehören. Die poetische Sprache Wagner's ist so dunkel und dicht, wenn man so sagen darf, dass sie trefflich geeignet scheint, die zweideutigen Gedanken eines Orakels zu verhüllen; um aber bestimmte Gefühle, entschiedene Leidenschaften des menschlichen Herzens, welche die Musik mit ihrem Zauber umkleiden soll, auszudrücken, bedarf es einer klaren, fliessenden Sprache, die das Object scharf zeichnet, ohne es zu fest einzuschnüren. Wagner's Phantasie hat sich in ein Gewirr von poetischen Ausdrücken sehr untergeordneter Gattung verstrickt, aus denen er nur selten herauskommt. Mit Einem Worte: der Tannhäuser ist ein ungeschickt dramatisirtes Märchen ohne Handlung, ohne Charaktere und ohne Interesse, ein banales und kindisches Sujet, eine von jenen gespreizten metaphysisch-sentimentalen Fragen, die man im Mittelalter vor den Liebeshöfen zu verhandeln pflegte.

„Wagner ist ganz und gar ein Künstler einer Zeit, welche die Eigenschaften und Mängel einer Periode des Verfalls hat: er ist ein Quasi-Poet, der auf einen Kritiker gepfropft ist, ein Musiker, der aus einer Theorie hervorgegangen ist, die er selbst gemacht hat, um seiner eigenen Sache auf die Beine zu helfen. Alles an ihm ist gemacht, und in seinen Werken ist Alles gewollt, überlegt, beabsichtigt; die Haupt-Eigenschaften des Genies, frei aus sich selbst schaffende Phantasie und Wahrheit der Empfindung, fehlen ihnen ganz und gar. Er kommt einem fast vor, wie ein Sophist, der die Menschen über die wahre Natur der Dinge zu täuschen sucht und sich müht, scheinbare Gründe hervor zu suchen, um seine eigenen Schwächen zu verhüllen. Wagner besitzt mehr Ehrgeiz und Streben in seinem Willen, als Fügigkeit in seinem Talent, mehr Theorie in seinem Verstand, als wahres Gefühl in seinem Herzen; er legt es auf das Complicirte, Grossartige, manchmal und noch öfter auf das Ungeheuerliche an, und scheint ganz zu verkennen, wie viel Erhabenes und Göttliches in der Einfachheit liegt.“

— Herr Scudo kommt alsdann auf Wagner's theoretische Schriften, namentlich auch auf den famosen Vorrede-Brief zur französischen Uebersetzung seiner Operntexte (über den er auch Hiller's Artikel im Feuilleton der Kölnischen Zeitung anführt), und auf die Unhaltbarkeit seiner Kunst-Philosopheme. Unter Anderem wirft er Wagner's Kritik Mangel an Richtigkeit, an umfassender Kenntniss und an Unparteilichkeit vor. Er werfe die Zeitalter und die Gattungen eben so durch einander, wie die Nationalitäten; mit verdächtiger Gelehrsamkeit und höchst oberflächlichem Wissen spreche er über die wichtigsten Fragen ab und ziehe aus ganz willkürlichen Prämissen eben so willkürliche Folgerungen. Ueber Wagner's Lehre von dem Verhältniss der Dichtung zur Musik und dessen Praxis der Wort-Uebersetzung in Töne bestätigt Scudo vollkom-

men, was wir nach Ansicht der Partituren Lully's und Rameau's stets behauptet haben, indem er sagt: „Diese Manier kehrt zu der Kindheit der Kunst zurück, zu den Opern von Monteverde und seinen Nachfolgern, zu den lyrischen Tragödien von Lully, in denen Quinault's Verse kaum mit einer magern Klanghülle bekleidet sind und in ein ewiges Recitativ übersetzt werden, das sich nur selten zu einer freien und fliessenden Melodie entfaltet *)." — Weiterhin theilt dann der Kritiker Wagner's Erklärung seiner Melodie als „Melodie des Waldes" mit, ohne sich, wie natürlich, die Mühe zu geben, dieselbe einer ernsten Widerlegung zu würdigen, denn in der That übertrifft der Passus von der „Waldmelodie" und von dem „tönenden Schweigen" in jenem Brief auch für uns alles, was Wagner vor diesem unglücklichen „Brief", der ihm in Paris viel geschadet, jemals an symbolischem Unsinn geschrieben hat.

Auch die Ouverture findet vor Scudo's Richterstuhl keine Gnade; er charakterisirt besonders den breiten Schluss, in welchem „namentlich die Posaunen eine Art von *clameur accentuée* in die endlose Violinfigur hineinwerfen", als unkünstlerisch. „Man fühlt bei der Ouverture sogleich, dass Wagner ein unklarer Geist ist, der nach mehr langt, als er umfassen kann."

Die dialogische Scene zwischen Venus und Tannhäuser, welche Wagner in Paris bedeutend verlängert hat und zwar in seinem eigentlichen (Tristan und Isolden-) Stil, wird arg mitgenommen. „Ich übertreibe nicht" — heisst es am Schluss — „und bitte den Leser, zu glauben, dass ich den Ausdruck der Wahrheit noch mildere, wenn ich sage, dass etwas Aehnliches auf dem ganzen Gebiete der Musik nicht existirt. Es ist das chaotische Nichts, aber das bewusste, wissentlich und theoretisch erzeugte Chaos!"

Indessen ist Scudo keineswegs taub für die einzelnen Schönheiten gewesen, die in der Partitur zerstreut sind. Er nennt sie Stellen, in denen der musicalische Dichter den Theoretiker widerlegt, wie denn überhaupt in diesem seltsamen Werke wechselweise die Natur des talentvollen Menschen den Grübler und Sophisten besiege und dann wieder der unheilvolle Reformator den Dichter und Musiker verdränge. Er findet mehr ansprechende Stellen, als seine Collegen, im Tannhäuser; ausser dem Festmarsch z. B. Manches in dem Duett und in dem Finale des zweiten Actes, den Pilger-Chor im dritten, das Gebet der Elisabeth (dessen „allgemeines Colorit und halbreligiöser Charakter ihm nicht missfallen"), die Orchester-Musik beim Abgang der Elisabeth, bis sie oben auf den Bergen verschwindet, und das Lied Wolfram's. In den genannten Stellen, besonders den zuletzt angeführten, scheint ihm „Wagner am glücklichsten jene Gesang-Melodie erreicht zu haben, welche fliessend ist und sich ruhig entfaltet, uns wie Duft der Poesie umhüllt und uns in eine sanfte, aber gehobene und edle Stimmung versetzt. So oft ein Kunstwerk diese ersehnte Erregung erzeugt, die das Herz erweitert und den Geist auf die Höhe einer poetischen Situation hebt, muss man dem Künstler dankbar sein und nicht so streng mit ihm über die Mittel rechten, durch welche er ein so gutes Ergebniss erreicht hat. — Originel ist übrigens Wagner nicht, wenn er, was freilich selten kommt, musicalische Ideen hat; hat er keine, dann ist er freilich einzig in seiner Art und unmöglich."

„Der Rückschlag von Paris", fährt Scudo fort, „wird auch in Deutschland sein Gutes haben, wo die Anhänger des stolzen Reformators übrigens lange nicht so zahlreich sind, als man uns glauben machen will. Und wer sind diese Anhänger dort und hier? Zum grossen Theil mittelmässige Schriftsteller, talentlose Maler und Bildhauer, Quasipoeten, Demokraten, verdächtige Republicaner, Querköpfe, Halbwisser, mangelhaft gebildete und träumerische Frauen, welche das Schöne einer Kunst des Gefühls durch den Schleier eines hohlen und unverständlichen Symbolismus betrachten und heurtheilen."

„Uebrigens ist Wagner kein gewöhnlicher Künstler. Als ehrgeiziger Charakter mit unklarer Einbildungskraft, welche das Ideal, wonach sie strebt, nur im Trüben schaut, als eine starke, kräftige Natur, in welcher der Wille das Gefühl und die Grazie beherrscht, ist der Dichter-Componist des Tannhäuser und Lohengrin ein äusserster Typus gewisser charakteristischer Eigenschaften seines Landes und seiner Zeit. Ein wenig Dichter, ein wenig Literat, ein Demokrat und grosser Sophist, hat er durch die Musik etwas ausdrücken wollen, was sie nicht ausdrücken kann, ohne ihrem Wesen zu entsagen, nämlich: abstracte Ideen und Symbole. Anstatt das Schöne ins Auge zu fassen, welches das Ziel aller Kunst ist, anstatt die Form zu berücksichtigen, ausserhalb welcher der menschliche Geist nichts begreifen kann, weil ohne Beschränkung überhaupt nichts für ihn existirt, hat sich Wagner, der allerdings Talent, aber kein schaffendes Genie besitzt, blindlings in metaphysische Träumereien geworfen und in Tönen philosophiren wollen, da er nicht im Stande war, ausdrucksvolle Musik zu schaffen, die alle Sterblichen, denen Ohr und Herz verliehen worden, fassen könnten. Er hat mit dem gesunden Menschenverstand und mit der grossen

*) Wir haben schon im III. Jahrgang 1852 der Rheinischen Musik-Zeitung Nr. 128, Seite 1018, geschrieben: „Es wird behauptet, die Verwandlung des Recitativs in declamatorischen streng rhythmischen Gesang u. s. w. sei ein Fortschritt. Es ist im Gegentheil ein Rückschritt, eine Rückkehr zur Kindheit der Oper, zu den Zeiten Lully's und Rameau's."
Die Redaction.

Ueberlieferung der deutschen Schule gebrochen; die Lehre, die er in Paris erhalten hat, ist hart, aber gerecht und heilsam. Denn das Durchfallen des Tannhäuser hat eine Menge Nachahmer im Keim erdrückt, die sich glücklich gefühlt hätten, ihre musicalische Ohnmacht durch das Glaubensbekenntniss neuer Theorieen zu maskiren. Es gibt etwa drei — ich könnte sie nennen —, die sich bereits anschickten, sich vor die Stirn zu schlagen und sich vor dem grossen Propheten der Melodie des Waldes zu neigen. Sie werden sich wohl jetzt besinnen und „„Halloh! über den Schöps!"" schreien; denn es sind gute Politiker."

„Was uns betrifft, so erklären wir offen, dass wir uns über ein Ereigniss gefreut haben, das die Wahrheit der Lehren bestätigt, die wir seit langen Jahren vertreten. Diese Lehren, wir haben sie nicht erfunden, wir haben sie aus der Geschichte der Kunst und aus den Meisterwerken der Genie's gezogen, und man ist stark, wenn man die schönen Worte des Evangelisten auf sich anwenden kann: „„Wer von sich selbst spricht, sucht den eigenen Ruhm; wer aber den Ruhm desjenigen sucht, der ihn gesandt hat, der ist wahrhaft, und an ihm ist kein Unrecht."" —

Das unterschreiben wir vollständig und schliessen damit die Frage über Richard Wagner, die für uns längst abgeschlossen war, auch für sein Auftreten und dessen Beurtheilung in Paris ab.

Faust, Oper von Gounod.
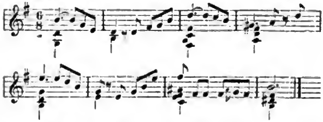
Gounod's Faust ist nun fünf Mal auf der darmstädter Hofbühne gegeben worden. Der Leser wird in Zeitungen aller Gegenden Berichte über die grossen Erfolge dieser Oper, er wird unbedingtes Lob, hier und da Ausrufe des Entzückens gefunden, eine eingehende Besprechung, eine Prüfung der einzelnen Theile des Kunstwerkes in besonderer Berücksichtigung der Musik vergebens gesucht haben. Eine solche haben wir unternommen.

Zur genauen Bezeichnung unseres Standpunktes wollen wir erklären, dass wir das Textbuch ganz so acceptiren, wie die französischen Bearbeiter des Göthe'schen Faust es boten; dass wir also gar nicht erörtern werden, in wie fern die Göthe'sche Dichtung für einen Operntext passe, in wie fern der Componist diesen oder jenen Charakter im Geiste der Dichtung aufgefasst habe u. s. w. Wir werden die strengeren deutschen Kunst-Anschauungen gar nicht geltend machen, nicht die Pietät gegen den Dichter üben, welche mancher Leser vielleicht verlangen dürfte. Dagegen werden wir uns desto mehr an das rein Musicalische halten und bei der Prüfung mancher Stelle den Effect subtrahiren, welchen die Erinnerung an den Göthe'schen deutschen Faust im Publicum erzeugt, eine Erinnerung, die dem französischen sehr oft zu Statten kommt.

Um alle überflüssigen Wiederholungen zu vermeiden, wollen wir ein für alle Mal bemerken, dass Gounod ein künstlerisch gebildeter, praktischer Musiker ist, der die Technik mit grosser Geschicklichkeit handhabt; seine Instrumentation ist gediegen, seine Recitative sind immer ganz richtig durchgeführt, seine Stimmführung zeugt von genauester Kenntniss und künstlerischem Fleisse.

Und somit gehen wir zur Prüfung über.

Die Oper beginnt mit einem Orchester-Vorspiel, dessen Andante keinen erheblichen musicalischen Gedanken aufweis't; die melodische Phrase am Schlusse des Vorspiels ist sehr hübsch. Dem ersten Recitativ Faust's folgt eine Arie (Ansprache an die Gift-Phiole), die, so wie der Chor der Landleute und das Duett zwischen Faust und Mephisto, unbedeutend und auch effectlos ist. Die Arie Faust's: „Ein Wunsch nur beseelt", ist in der Erfindung sehr schwach und enthält jenen wohlfeilen Uebergang aus der Haupt-Tonart in die der grossen Terz, aus *G-dur* in *H-dur*, den ein geistreicher Componist wie Gounod füglich nicht aufwenden sollte:



Seltsamer Weise kehrt dieser Uebergang, und in gleicher Weise vorbereitet, in zwei Haupt-Momenten der Oper wieder; wir heben diesen Umstand hervor, weil die besprochene harmonische Wendung nicht etwa zu den einfachen gehört, die sich im Flusse der Melodie natürlich entwickeln, sondern vielmehr zu jenen Effecten zu rechnen ist, die einst von der neu-französischen Schule und von Donizetti viel gebraucht wurden, jetzt aber total verbraucht sind und in den abgetragenen romantischen Trödel gehören, aus dem die Voss, Ascher und Consorten und die ihnen ebenbürtigen Lieder-Componisten ihre musicalischen Mess-Artikelchen bereiten.
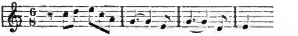
Die melodische Phrase, mit welcher das Orchester die phantasmagorische Erscheinung (Gretchen am Spinnrade) begleitet, ist sehr wirksam. Der Schluss des ersten Actes bringt eine Wiederholung der Melodie jener oben erwähnten Arie.

Im zweiten Acte begegnen wir zuerst einem Wechselchor, in welchem Studenten, Soldaten, Bürger, Mädchen und Matronen nach einander erscheinen; er ist „pikant"

und geschickt gearbeitet. Das Erscheinen Mephisto's, seine höllischen Couplets, sein Gespräch mit den Studenten, alles das ist unbedeutend und geht wirkungslos vorüber. Die Musik der Scene, wo die Studenten die Griffe ihrer Schwerter als Zeichen des Kreuzes dem Höllengeiste entgegenhalten und seinen Zauber besiegen, enthält jenes Gemisch von halb religiöser, halb profaner Musik, das Meyerbeer zuerst aufgebracht hat, und das auf der Bühne noch immer einige Wirkung hervorbringt. „Ich hab' es immer rühmen hören, ein Komödiant könnt' einen Pfarrer lehren."

Die Schlussscene des zweiten Actes beginnt mit einem Walzer, in dessen lebhaften Rhythmus das Gespräch Faust's mit Gretchen: „Mein schönes Fräulein, darf ich's wagen," eingewebt ist; die kleine Stelle ist recht hübsch componirt, obwohl der Haupt-Moment wieder mit der erwähnten harmonischen Wendung, und zwar in denselben Tonarten (*G-dur, H-dur*), begleitet ist.

Der dritte Act enthält die schlechtesten, aber auch die schönsten Nummern der Oper. Die Couplets Siebel's in der ersten Scene: „Blümlein traut", gehören zu jener Gattung von „sang-, klang- und dankbaren Romanzen", wie sie zu Hunderten von deutschen und französischen Lieder-Componisten für empfindsame und schwärmerische Seelen componirt worden sind:
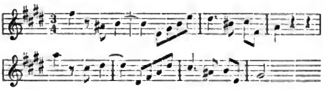


Doch sind diese einfachen, anspruchslosen Couplets jedenfalls noch besser, als die Arie Faust's:



„Gegrüsst seist du, heilige Stätte", in welcher die Phrase: „Natur, hier fandest du",



doch zu banal ist; auch immer noch erträglicher, als der Bravour-Walzer:



den Gretchen singt, während — sie sich mit dem Geschmeide aus dem Kästchen schmückt! So etwas dürfte ein deutscher Componist einem deutschen Publicum nicht zu bieten wagen.

Das Gespräch im Garten zwischen den beiden Paaren ist wenig erheblich; Phrasen wie: „Theurer Engel, ihn nahm mir Gott", findet man in den besseren Opern Lortzing's und Kreutzer's auf jeder Seite.

Nach der wenig angenehmen Erinnerung an alle diese Trivialitäten rufen wir uns mit wahrer Freude die zehnte und eilfte Scene des dritten, so wie die erste des vierten Actes ins Gedächtniss zurück. Das Duett Faust's und Gretchen's: „O Mondenschein, der uns umhüllt", die Bitte Gretchen's: „Auf mein Flehen", so wie ihre Arie in der ersten Scene des vierten Actes: „Er kommt nicht zurück", sind in Erfindung und Durchführung sehr schön und edel; namentlich in der letztangeführten Nummer liegt wahre poetische Auffassung und echt dramatischer Ausdruck.

Die Nummern der zweiten und der darauf folgenden Scenen des vierten Actes, der Chor: „Legt die Waffen nieder", dessen Ritornell ebenfalls bedeutend an obige kleine Componisten erinnert, der vielbeklatschte Soldaten-Chor: „Hoch Ruhm und Ehre", Mephisto's Serenade, sind unerheblich; die Musik in der Duell-Scene, so wie die Arie Valentin's vor seinem Tode sind als sehr geistreich componirt hervorzuheben.

Das Requiem in der Kirche, Mephisto's Gesang (den der Componist mit der Orgel begleiten lässt!!) und das Gebet Margarethens sind sehr gewöhnlicher Natur; wir wissen nicht, ob der Componist dieses letzte Stück absichtlich mit derselben banalen Melodie:



beginnen lässt, mit welcher die Arie Faust's im dritten Acte: „Gegrüsst", beginnt; wir wissen nur, dass die italiänische Floskel:



mit der das Stück endet, sehr unpassend ist.

Im fünften Acte (die ersten Scenen desselben enthalten die Walpurgisnacht auf dem Harz) kommt zuerst ein Irrlichter-Chor, dann ein Trinklied Faust's, das sich in chromatischen Terzen nach aufwärts:



bewegt. Der Hexen-Chor: „Eins, zwei, drei", wird in Paris nicht aufgeführt und könnte auch in Darmstadt, und zwar im Interesse des Componisten, wegbleiben. Die sechste Scene, Duett Faust's und Gretchen's im Kerker, enthält wieder sehr interessante und wirksame Momente; die Schluss-

scene dagegen ist unbedeutend. Im Gebete Margarethens: „Engelchor, himmlische Schar", finden wir wieder den Uebergang von *G-dur* in *H-dur* als Ausdruck des höchsten Effectes.

Fassen wir die Urtheile, wie wir sie bei der Prüfung der einzelnen Nummern gefällt haben, in einen Ausspruch über das Ganze zusammen: Gounod's Faust ist eine interessante, theilweise bedeutende Erscheinung unter den Erzeugnissen der neueren dramatischen Musik, doch bei Weitem nicht so bedeutend, als sie in vielen Correspondenzen dargestellt ist. Unbedingtes Lob, Enthusiasmus — der sich in Ausdrücken wie „unbeschreibliche Schönheit, Adel, Poesie, Erfindung" ergeht — sind doch nur einem vollendeten Kunstwerke gegenüber zu rechtfertigen.

Wir lesen, Gounod habe der Vorstellung seines Faust in der Loge des französischen Gesandten beigewohnt. Wo hätte wohl Spohr gesessen, wenn er nach Darmstadt gekommen wäre, um daselbst seinen Faust aufführen zu sehen? Und welcher grosse Herr hätte wohl von diesem Manne Notiz genommen? Doch genug! H. E.

Gounod's Faust kam im Frühjahr des Jahres 1859 zum ersten Male in Paris auf die Bühne des *Théâtre lyrique;* er hatte einen mässigen Erfolg, und manche Nummern der Oper wurden auch damals vom Publicum gut aufgenommen und von Kennern sehr geschätzt. Man vergleiche den Bericht unseres pariser Correspondenten in Nr. 52 des VII. Jahrgangs (1859) dieser Blätter, dessen Urtheil mit dem oben ausgesprochenen im Wesentlichen übereinstimmt.

Das Scenarium des Buches, das die Herren J. Barbier und M. Carré nach dem ersten Theil des Faust von Göthe für Gounod zurecht gemacht haben, ist Folgendes: I. Act. Faust und die Phiole — Chor von jungen Mädchen und Landleuten hinter der Scene, die den Morgen und die Sonne begrüssen — Faust und Mephisto; Phantasmagorie: Gretchen am Spinnrade, Vertrag mit dem Satan. — II. Act. Kirmess vor dem Thore, Frauen und Mädchen, Soldaten, Studenten, Faust und Mephisto, der hier sein Auerbachskeller-Stückchen macht, sich aber ärgerlich zurückzieht, als ihm die Gefoppten die Griffe ihrer Schwerter (Kreuze) entgegen halten! — Am Schluss allgemeiner Walzer. — III. Act. Siebel's Lied (Notabene: Siebel ist hier ein sentimentaler Schwärmer, der Gretchen liebt!) — Scene in Gretchen's Zimmer, ihre Freude am Schmuck; Gartenscene: Faust und Gretchen, Marthe und Mephisto. — IV. Act. Valentin's Rückkehr und Tod im Zweikampf mit Faust; Scene im Dom, wo Mephisto den „bösen Geist" selbst vorstellt. — V. Act. Walpurgisnacht auf dem Harz, Irrlichter-Chor, Bacchanal, Gretchen's Erscheinung; Kerkerscene; Mephisto: „Gerichtet!" Unsichtbarer Chor: „Gerettet!" („Man hört die Glocken des Ostermorgens; die Mauern öffnen sich, Margarethe schwebt von Engeln getragen empor. Faust sinkt nieder, Mephisto stürzt unter dem Schwerte des Erzengels nieder!!") Chor: „Christ ist erstanden!"

Tages- und Unterhaltungs-Blatt.

Deutsches Sängerfest. Die Abhaltung eines deutschen Sängerfestes in der Stadt Nürnberg ist von Sr. Majestät dem Könige Max II. Allerhöchst genehmigt worden. In Folge dessen hat eine grosse Anzahl von Männern es übernommen, die würdige Feier dieses Festes einzuleiten, und patriotische Männer haben sich gefunden, die nothwendigen Geldmittel vorzuschiessen. Am 20. Juli 1861 soll der Empfang der Sänger, an den folgenden drei Tagen, 21., 22. und 23. Juli, aber das Fest selbst auf dem Maxfelde Statt finden. Ein demnächst zu veröffentlichendes Programm wird die Einzelheiten des Festes bezeichnen. Die höchste Zahl von Sängern, welche die Stadt Nürnberg unter Berücksichtigung des voraussichtlich grossen Zusammentreffens von Gästen und Fremden mit Dach und Fach bewirthen, welche die zu erbauende, für 11,000 Zuhörer Raum bietende Festhalle aufnehmen kann, darf die Zahl von 4000 nicht überschreiten. Es ist begreiflich, dass bei einer begränzten Anzahl nicht alle Vereine in ganz Deutschland eingeladen werden können, sondern zunächst nur diejenigen, welche uns bekannt geworden sind. Dagegen ersuchen wir solche Vereine, an welche specielle Einladungen bis Ende April l. J. nicht ergehen, sich, wenn sie an dem Feste Theil zu nehmen wünschen, direct an den Sänger-Ausschuss zu wenden, damit sie, wenn die Zahl es noch gestattet, nachträgliche Einladungen erhalten. Das Unternehmen, welches wir ins Leben gerufen, in würdiger, Deutschland ehrender Weise durchzuführen, ist unsere wahrlich nicht leichte Aufgabe; desshalb hoffen wir auch, dass die durch Raum und Oertlichkeit gegebenen Hindernisse von allen denen wohlmeinend berücksichtigt werden wollen, welche gleich uns gewünscht hätten, in einem allgemeinen Aufrufe alle Sänger Deutschlands einzuladen. Zum Zeichen deutscher Einigkeit werde auch dieses Fest; jedoch treu seinem Zwecke, fern von jeder politischen Sonderbestrebung, nur ein Fest:

Wo deutsche Lieder klingen
Und deutsche Männer singen.

Nürnberg, 25. März 1861. Im Namen des Gesammt-Fest-Ausschusses:
Der erste Vorsitzende: Lindner, Rechts-Anwalt u. s. w.

Hannover. Die Sing-Akademie brachte am 15. März in einer Soiree einige vierstimmige Lieder von dem leider zu früh verstorbenen Hanchemer, und zwei Chöre für Frauenstimmen mit Begleitung von Harfe und Horn von J. Brahms zur Aufführung. Ihr Dirigent, Herr Capellmeister Scholz, spielte mit Herrn Kammermusicus Lindner eine neue Sonate für Violoncell und Clavier von seiner Composition. Am 27. März führte die Sing-Akademie nochmals das *Requiem* von Cherubini und dazu die herrliche Motette *Misericordias Domini* von Mozart auf. Beide Aufführungen beehrte der Allerhöchste Hof mit seiner Gegenwart. Joachim trat in diesem Concerte zum ersten Male nach seiner wiener Reise wieder auf und wurde mit stürmischem Applaus empfangen. Er spielte das Adagio aus Spohr's Concert in *D-moll*

Das letzte Abonnements-Concert (den 6. April) war eines der schönsten im ganzen Winter. Es begann mit Beethoven's Ouverture zu König Stephan. Darauf spielte Joachim die Romanze in *F-dur* von Beethoven. Herr Gunz, bisher Sänger am k. k. Hof-

Operntheater in Wien, sang zwei Lieder von Schumann und von Esser. Er ist ein junger lyrischer Tenor mit reizender, sympathischer Stimme und einer tüchtigen Gesangbildung. Er gefiel ausserordentlich und musste auf wiederholten Applaus noch ein Lied zugeben. Hoffentlich wird er bald der Unsrige werden. Die erste Abtheilung schloss hierauf das grosse Violin-Concert von Joachim, von ihm selbst mit ungeheurem Beifall vorgetragen. — Die zweite Abtheilung brachte eine vortreffliche Aufführung der Sinfonie in *C-dur* (mit der Fuge) von Mozart.

Dresden, 9. April. Herr Ludwig Hartmann, ein geborener Rheinländer, erhielt durch F. Liszt seine musicalische Ausbildung und ist ein genialer Schüler seines genialen Meisters. Der junge Künstler gab in vorletzter Woche hier sein erstes eigenes, glänzend besetztes Concert. Die Mitwirkung von Kunstgrössen wie Frau Bürde-Ney, die Herren Schnorr von Carolsfeld und F. A. Kummer sind an und für sich schon ein ehrender Beweis der hohen Achtung, die der Künstler im Verlaufe seines Hierseins sich errungen; kein Wunder, wenn das Programm ein ausgewähltes Publicum versammelte. Zur Aufführung kamen: Beethoven's Sonate für Pianoforte und Cello (Op. 5 Nr. 2), ein Trio von August Cäsar Franck, Ballade und Polonaise Nr 4, componirt und vorgetragen vom Concertgeber, die „Loreley" von Liszt und „Der arme Peter" von R. Schumann, gesungen von Herrn Schnorr von Carolsfeld, und drei Lieder des Concertgebers, vorgetragen von Frau Bürde-Ney. Herr Ludwig Hartmann bewährte sich sowohl im Zusammenspiel, im einzelnen Vortrage, wie auch bei der Liederbegleitung als ein echter Künstler, der grosse Technik mit seltener Eleganz verbindet. Dennoch halten wir ihn für noch viel bedeutender als Lieder-Componisten, denn was er darin geschaffen, ist so ursprünglich, so frisch, so melodieenreich, dass seine Lieder gefallen müssten, auch wenn wir sie nicht in solcher Vollendung vortragen gehört hätten. Frau Bürde-Ney sang sie mit so ausserordentlichem Erfolg, dass der einstimmige Beifall des Publicums nur noch dadurch gesteigert werden konnte, dass sie nach dem dritten Liede — einem „Waldlied" voller Reiz und Poesie — noch ein viertes Lied von Hartmann zugab. Die Resultate, welche Herr Hartmann in diesem Concerte errungen, sichern ihm eine bevorzugte Stellung in allen hiesigen Kunstkreisen, und berechtigen uns zu der Prophezeiung, dass dieser liebenswürdige, charaktervolle Künstler einer bedeutenden Zukunft entgegengehe.

Herr Mortier de Fontaine hat in München (vgl. Nr. 9 d. Bl. vom 2. März) mehrere so genannte „historische" Concerte gegeben. Das Programm des dritten (den 16. Februar) z. B. enthielt nicht weniger als fünfzehn Nummern von fünfzehn Componisten, von Girolamo Frescobaldi (1587—1654) bis auf Ferdinand Hiller (1811) und Alkan (1815). Es wird uns darüber „zur Berichtigung" (?) des Artikels in Nr. 9 die Nr 47 des „Abendblattes zur Neuen Münchener Zeitung" vom 23. Februar übersandt, welcher wir mit Vergnügen folgende Stelle zur Bestätigung und Ergänzung unserer Nr. 9 entnehmen und damit der gewünschten Reclamation oder Reclame zu genügen hoffen:

„Durch diese Concerte von wahrhaft grossartigem und imposantem Charakter erhalten wir auf einmal nicht weniger als die unmittelbarste und nächste Berührung mit der ganzen Geschichte eines im Bereiche der Musik so hervorragenden Zweiges — wir erhalten die Gesammtheit der Manifestationen des menschlichen Geistes auf einem Gebiete, dessen Literatur an äusserer Fülle und innerer Bedeutung von der des einen oder anderen speciellen Faches wohl erreicht, schwerlich aber überboten wird. Man nennt das Clavier nach gewissen Richtungen mit Recht ein undankbares Instrument. Vielleicht haben wir alle schon nicht nur eine Composition von Hummel, Moscheles u. A. mit Ermüdung entgegengenommen, sondern selbst ein mit dem Orchester abwechselndes und wetteiferndes Concert von Mozart oder Beethoven vermochte uns bisweilen nicht ganz zu fesseln. Da darf es ein Mortier de Fontaine wagen, mit seinem Clavierspiel die Theilnahme und das Interesse der Zuhörer auf einen ganzen Abend zu engagiren; er führt dieselben jedesmal durch zwölf bis fünfzehn Compositionen von theilweise grosser Ausdehnung hin — und jede Nummer aus der so ausserordentlich langen Reihe der Vorträge wird mit einem an Enthusiasmus gränzenden Beifalle überschüttet. Diesen fast unglaublichen Erfolg erreicht der grosse Künstler allerdings theilweise durch eine eminente geistige Beherrschung der Tonstücke im Allgemeinen; er erreicht ihn aber innerhalb dieses Vorrangs noch ungleich mehr durch eine bisher noch nicht gehörte drastische und plastische Hervorkehrung nicht nur der Motive eines Satzes, sondern auch aller Stellen, welche zur Durch- und Ausführung der ersteren gehören. Hierin liegt der eigentliche Schlüssel zu der ungewöhnlichen Wirkung von Herrn Mortier's Kunst u. s. w. Im Alterthume galt es für ein grosses Unglück, ein gewisses Kunstwerk nicht gesehen zu haben. Im Hinblick auf das antike Unglück kann man es ohne alle und jede Uebertreibung immerhin für sehr bedauerlich halten, einen Mortier de Fontaine nicht gehört zu haben."

Ankündigungen.

Verantwortlicher Herausgeber: Prof. *L. Bischoff* in Köln.
Verleger: *M. DuMont-Schauberg*'sche Buchhandlung in Köln.
Drucker: *M. DuMont-Schauberg* in Köln, Breitstrasse 76 u. 78.

Niederrheinische Musik-Zeitung

für Kunstfreunde und Künstler.

Herausgegeben von Professor *L. Bischoff.* — Verlag der *M. DuMont-Schauberg*'schen Buchhandlung.

Nr. 16. **KÖLN, 20. April 1861.** **IX. Jahrgang.**

Musicalische Zustände in Altona.

Unter dem Titel: Jahrbücher der Altonaer Sing-Akademie. Erstes Heft. 1860. Altona, bei A. Lehmkuhl & Comp. 80 S. gr. 8.—liegt uns ein Schriftchen vor, das, von einem Mitgliede des Vereins herausgegeben, nicht bloss den örtlichen Zweck erfüllt, den Mitgliedern des Vereins ein Erinnerungs-, und Rechenschafts-Blatt in die Hand zu geben, sondern auch gar manches enthält, was auch für weitere Kreise theils historisches, theils ästhetisch-musicalisches Interesse hat.

Der Verfasser gibt nämlich als Einleitung zu der Darstellung der gegenwärtigen Verhältnisse eine Skizze der früheren musicalischen Zustände in Altona, aus welcher hervorgeht, dass am Ende des vorigen und im Anfange des jetzigen Jahrhunderts das musicalische Leben in der Nachbarstadt Hamburgs hauptsächlich durch Fremde, namentlich durch Franzosen, in Schwung gebracht wurde—eine Thatsache, die merkwürdig genug ist, obgleich aus der Schilderung hervorzugehen scheint, dass die Franzosen nicht sowohl das innere Leben der Kunst geschaffen, als vielmehr die äusseren Bedingungen zum Emporkommen derselben gefördert haben. Denn ausser den französischen Ankündigungen von Concert-Aufführungen und Opern waren diese selbst deutsch.

In Folge der Revolution in Frankreich zog die günstige Lage und die damalige politische Stellung der Stadt Altona eine grosse Menge französischer und anderer Ausgewanderter an, die sich theils zeitweise dort aufhielten, theils förmlich niederliessen.

„Es bildete sich dadurch eine geschäftige Thätigkeit, statt der früheren Ruhe herrschte ein buntes, wechselvolles Treiben, und es konnte nicht fehlen, dass die Stadt in mehrfacher Beziehung aus diesem regen Verkehr Nutzen zog. Manche der Eingewanderten waren begütert, alle aber brachten, da sie aus ihren Verhältnissen herausgerissen waren, leere Zeit mit, die sie auszufüllen wünschten. Viele von denen, die eine neue oder wenigstens zeitweilige Beschäftigung suchten, benutzten ihre Talente dazu, um sich eine Existenz zu schaffen, und bei dem lebhaften Sinne der Franzosen für gesellige Unterhaltungen, und weil Uebung in der Kunst bei ihnen überhaupt wohl schon mehr eingebürgert war, lässt es sich denken, dass Theater und Musik bald der Mittelpunkt wurde, um welchen sich ihre Thätigkeit concentrirte.

„Dieses neue und bunte Treiben, in welches sich Altona mit Einem Male versetzt sah, und welches mit dem früheren ehrenfesten Zuschnitt vermuthlich in scharfen Contrast trat, mochte eben nicht jedem unserer guten Vorfahren gefallen haben. Es fanden sich Stimmen, welche im Gegensatz des Lobes, das man dem verbesserten Gesellschaftstone, dem günstigen Einflusse der Bühne, deren dauerndes Fortbestehen man noch vor zehn Jahren für unmöglich gehalten hatte, spendete, über die zunehmende Sucht, die Zeit mit Vergnügungen hinzubringen, welche den Sinn für ernste Beschäftigungen verdränge, klagten. Da, wo die Musik noch keine eigentlichen Wurzeln gefasst hat, müssen freilich oft gesellige Freuden das Mittel werden, ihr erst den Platz zu sichern. Von der Ueberzeugung, dass die herrliche Kunst eines der wichtigsten Bildungs- und Erhebungsmittel für Gemüth und Geist ist, war man damals noch nicht allgemein durchdrungen, und wahrscheinlich wurde die Musik häufig auch nicht so gehandhabt, dass ihre eigentliche Bestimmung den Hörern klar wurde.

„Gewiss ist indess“, fährt der Verfasser fort, „dass, nachdem in Altona einmal ein stehendes Theater errichtet war (1783) und regelmässig Opern und Concerte gegeben wurden, auch von allen Seiten wirklich künstlerische Kräfte herbeiströmten, und dass die Darstellungen sich sehr bald von mittelmässigen zu bedeutenderen und oft sehr gelungenen Leistungen erhoben. Es ist hinreichend bekannt,

welchen hohen und wohlverdienten Rang unsere Bühne damals unter den Bühnen Norddeutschlands, namentlich unter der Direction des Dr. Albrecht, einnahm. Viele der classischen Dramen von Schiller, Shakespeare, Göthe, Lessing und Anderen wurden in häufiger Folge gegeben, eben so die Stücke von Iffland, Ziegler, Schröder, Dr. Albrecht, und namentlich die Kinder der Kotzebue'schen Muse, so wie sie nach der Reihe ans Tageslicht traten; ferner die Opern: „Axur, König von Ormus" und „Palmira" von Salieri, „Der Wasserträger" von Cherubini, und namentlich die Mozart'schen Opern, „Die Entführung aus dem Serail", „Titus", „Don Juan" und „Die Zauberflöte", so wie „Die Geisterinsel" von Zumsteg, „Die heimliche Ehe" von Cimarosa, „Oberon" von Wranitzky, „Zemire und Azor" und „Raoul Blaubart" von Grétry. Ferner die komischen Opern: „Der Doctor und der Apotheker", „Betrug durch Aberglauben", „Hieronymus Knicker" und „Das rothe Käppchen" von Dittersdorf, „Die Schwestern von Prag" und „Das Sonntagskind" von Wenzel Müller, „Der Teufel ist los" oder: „Die verwandelten Weiber" von Weisse und Adam Hiller, „Die Jagd" von Hiller, „Das Donauweibchen" von Hensler, Musik von Kauer, „Die beiden Antone", „Die Zaubertrommel" oder: „Die Schellenkappe" und „Der Höllenberg" von Schikaneder*) u. s. w. . . . .

„Alle grösseren Concerte fanden ebenfalls im „National-Theater", wie damals unser Schauspielhaus genannt wurde, Statt. Eine Serie von Concerten in den ersten Jahren hiess die „*Académie musicale dans le théâtre national*". Die Concerte im Schauspielhause brachten theils zusammengesetzte Musikstücke, Vorträge von einzelnen Virtuosen, und theils bestanden dieselben in der Aufführung von Cantaten bei festlichen Gelegenheiten, und von Oratorien an christlichen Festtagen. Auch an Gelegenheits-Componisten fehlte es nicht. Der Musik-Director der Bühne, Fr. Hiller, steht öfter als solcher genannt, so wie Dr. Albrecht oder seine Gattin als Verfasser des Textes. Die Opern „Der Höllenberg" und „Der Kopf ohne Mann" wurden von dem damals längere Zeit hier anwesenden Capellmeister Wölfl aus Wien componirt.

„Aus den Ankündigungen der Concerte sieht man, dass sich fortwährend viele Virtuosen hören liessen, und dass fast alle Instrumente vertreten waren. Ausser Sängern und Sängerinnen hörte man Virtuosen auf der Violine, Harfe, Flöte und Harmonica, auf dem Piano, Violoncello, Clarinette, Fagott und Horn, und was dabei besonders für die Tüchtigkeit des Orchesters des National-Theaters zeugt, ist, dass die Instrumentalisten, die sich hören liessen, zum grossen Theile eben Mitglieder dieses Orchesters waren. Auch durchreisende musicalische Celebritäten verfehlten gewöhnlich nicht, sich einige Zeit in Altona aufzuhalten.

„Neben den oben erwähnten musicalischen Aufführungen im National-Theater und in kleineren Localen wurden von 1797 an ziemlich regelmässig in der Hauptkirche (auch zuweilen in der Ottensener Kirche) an den christlichen Hauptfesten geistliche Musiken von dem Cantor Jungclaussen aufgeführt. Dieselben müssen zu Anfang indess in sehr kleinem Umfange gegeben worden sein: die Zahl der Mitwirkenden bestand zuerst aus acht oder zehn Sängern, und grösstentheils waren es nur Vocal-Concerte, vermuthlich in Begleitung der Orgel, von Männer- und Knabenstimmen ausgeführt. Später jedoch nahmen auch diese Concerte eine grössere Bedeutung an, wenn sie auch nicht immer so stark besetzt waren, wie ausnahmsweise am ersten Weihnachtstage 1803, an welchem Chöre aus Händel's Messias von fünfzig Personen gesungen wurden. Im März 1802 und 1803 wurde eine Passionsmusik, von Jungclaussen selbst componirt, aufgeführt.

„Eines besonderen Instituts aus jener Zeit müssen wir ebenfalls gedenken, nämlich des so genannten „Sängerchors". Zuerst scheint derselbe mit Chorsängern des Theaters besetzt gewesen zu sein; im Jahre 1800 aber erhielt der Cantor Jungclaussen die Leitung desselben. Die Mitglieder wirkten in den Kirchen-Concerten und beim Choralsingen, und sangen allmonatlich oder sonst, so oft es verlangt ward, in den Häusern der Subscribenten, welche dieses Institut unterstützten und dafür monatlich acht Schillinge bezahlten. . . .

„Es ist bekannt, dass nach Lessing's Aufenthalt in Hamburg (1767 bis 1770) durch dessen Einfluss und durch den späteren Director Schröder die Bühne daselbst sich eines bedeutenden Aufschwungs erfreute. Die classischen Werke von Shakespeare, Lessing, Göthe und Schiller kamen hier zuerst zur Geltung, und von Opern zuerst Mozart's „Entführung aus dem Serail", dann der „Don Juan" und „Figaro's Hochzeit". Letztere Oper ist in Altona nie zur Aufführung gekommen; dagegen dürften manche andere classische Werke ihre erste Aufführung in unserer Gegend überhaupt auf unserem Theater erlebt haben. Was im Uebrigen die Repertoires in Hamburg und in Altona brachten, zeugte von dem besonderen Geschmack des damaligen Publicums, welcher entweder durch den sentimentalen Rühr-Apparat, den die Schauspiel-Dichter in Bewegung setzten, oder durch Vorführung der niederen Komik befriedigt werden musste, und ferner überhaupt davon, dass, trotzdem die Wiege der durch Lessing begründeten so genannten hamburger Schule uns so nahe war, die Hanswurst-Periode in der Geschichte der Dramaturgie

*) „Die Jagd" und „Das rothe Käppchen" sind im März 1860 im dresdener Hoftheater neu einstudirt gegeben worden.

noch nicht überwunden war. Den Ankündigungen in den „Altonaer Nachrichten" waren häufig komisch lautende Anmerkungen und Glossen hinzugefügt, wie z. B. bei „Arlequin, der Tausendkünstler" der Zusatz: „Die meisterhafte und jeden Charakter sehr richtig ausdrückende Musik ist von unserem Musik-Director Sedlaczeck; das ganze Stück wimmelt durch und durch von erzkomischen Auftritten."

„Unter den bemerkenswerthen Aufführungen erwähnen wir:

„1783, den 22. April: Eröffnung des Schauspielhauses mit einer Rede und der Aufführung des Stückes „Die Lästerschule", nach Sheridan, von der schleswig'schen Hofschauspieler-Gesellschaft. Den 22. Juli: Erstes Concert: 1) Flöten-Concert von Herrn Madtstedt; 2) Vortrag „einer ganzen Cene aus der berühmten Oper Aramida" von Mad. Madtstedt; 3) Simphonie „von den besten Maitern". Italiänische Arien und pantomimisches Divertissement-Ballet.

1784, den 14. März: Eine Passionsmusik zum Besten der Armen.

1786: Aufführung von „Gellert's Denkmal", Epilog mit Gesang und Tanz. Den 17. Juli: Erste Aufführung von Mozart's „Entführung aus dem Serail" durch die Tilly'sche Gesellschaft.

1787, den 28. November: Dieselbe Aufführung durch Schröder's Gesellschaft. Den 25. März: Aufführung des Oratoriums „Der Tod Abel's" von Rolle, Musik-Director in Magdeburg.

1796, den 2. October: Erste *„Académie de musique dans le théâtre national"*, welcher eilf Aufführungen in der Saison und viele andere in den nächsten Jahren nachfolgten.

1797, den 31. März: Erste Aufführung von Mozart's „Entführung aus dem Serail" unter Musik-Director Fr. Hiller († 1812 in Königsberg). Den 14. April: Am Charfreitag im Theater: *Stabat mater* von Haydn.

1798, den 5. April: Am Gründonnerstag im Theater: „Der Tod Jesu" von Graun. Den 11. Mai: Erste Aufführung von „Axur, König von Ormus", von Salieri. Den 24. August: Erste Aufführung von Mozart's „Zauberflöte". Den 7. October: Erster Act von Mozart's „Titus", zum ersten Male. Den 12. November: Cantate: „Weihnachtsfeier", von Schwencke, im Theater.

1799, den 22. März: Am Charfreitag im Theater: *Stabat mater* von Pergolesi und ein Oratorium von Schwencke.

1800, den 4. September: Orgel-Concert in der Hauptkirche vom berühmten Organisten J. C. Kittel aus Erfurt, Schüler von J. S. Bach. Den 29. November: Erste Aufführung von Mozart's „Don Juan".

1801, den 8. Januar, und öfter wiederholt: „Altona vor hundert Jahren", Schauspiel in fünf Acten von Dr. Albrecht, mit Chören. Den 1. April: in der Charwoche, zum ersten Male im Theater: Haydn's „Schöpfung". Zahl der Mitwirkenden 120. Den 13. November: Erste vollständige Aufführung von Mozart's „Titus".

1802, den 13. Januar: Erste Aufführung von Cherubini's „Wasserträger". Den 18. April: Zum ersten Male Haydn's Oratorium „Die Jahreszeiten".

1803, den 6. April: Haydn's „Schöpfung" im Theater. Den 18. April: Der Frühling aus den „Jahreszeiten" in der Hauptkirche. Den 24. April: Dieselbe Aufführung in der Ottensener Kirche. Den 25. Dec., zum ersten Male: Händel'sche Musik aus dem „Messias" in der Hauptkirche.

1804, den 10. October: Cantate: Schiller's Ode an die Freude, componirt vom ehemaligen holländischen Hauptmann v. Bohm, im Theater aufgeführt.

1805: Am 19. Juni wurde für Schiller eine Todtenfeier im Schauspielhause veranstaltet, ein Prolog in einem Act mit Chören.

1809, den 31. März: Am Charfreitag: „Der Tod Jesu" von Graun, im Theater.

1810, den 18. April, und 1811, den 12. April: Haydn's „Schöpfung" im Theater.

1810, den 14. April: Erste vollständige Aufführung von Händel's „Messias" im Theater, und „Vater unser" von Romberg.

An musicalischen Curiositäten fehlte es in damaliger Zeit auch nicht. So liess sich 1804 im Theater ein Virtuose auf vier Pauken hören, und in den Jahren 1808—1809 wurden statt Soireen häufig musicalische „Dejeuners" Morgens 5½ Uhr gegeben, was aber, wie zur Beruhignng der Leserinnen hinzugefügt werden soll, nur zur Zeit des Sommers geschah. Ferner bot eine Musicalienhandlung ihren öffentlichen Ankündigungen zufolge ausser Noten auch daneben Selterswasser und Stiefelwichse aus."

(Schluss folgt.)

Aus Hamburg.

Ende März 1861.

Unter den musicalischen Productionen der letzteren Zeit zeichneten sich das von Herrn **Karl Krebs** aus Dresden geleitete Concert des „Liszt-"Pensions-Vereins im Wörmer'schen Saale, und hauptsächlich das von der **Bach-Gesellschaft** in der Petrikirche veranstaltete **geistliche Concert** vortheilhaft aus. Letzteres fand zum Besten der Kranken-Station des Seemannshauses Statt und hat, den gefüllten Räumen des weiten Gotteshauses nach zu schliessen, einen guten Ertrag für den wohlthätigen Zweck geliefert. Das unter Krebs' Direction gegebene Concert hätte

[*]

besser besucht, aber das Auditorium nicht leicht dankbarer sein können. Es gestalteten sich aber auch die Vorträge sämmtlicher Nummern des Abends zu in der That vollendeten Leistungen, von der Berlioz'schen Ouverture zu Benvenuto Cellini bis auf Beethoven's *C-moll*-Sinfonie. An der Schiller-Cantate von Krebs' Composition wirkte die Gemahlin des Dirigenten, Frau Krebs-Michalesi, auf das erfreulichste mit, und zeichnete sich von Seiten der hiesigen Gesangskräfte Fräulein Lichtmay durch die Fülle und Schönheit ihrer Stimme besonders aus. Eine Ouverture von Rossini und eine Suite von Bach waren die übrigen Bestandtheile des Abends.

Das geistliche Concert der Bach-Gesellschaft war nur mit einer allerdings grösseren Nummer, der Cantate: „Liebster Gott, wann werd' ich sterben", den Compositionen Bach's gewidmet. Wie sich die Gesellschaft durch die unermüdlichen Bemühungen ihres Vorstandes immer mehr zu einem Vereine für classische Kirchenmusik überhaupt erweitert, so umfasste auch das Programm ausser der Bach'schen Cantate das *Stabat Mater* von Emanuel d'Astorga, zwei Händel'sche Sätze und eine Motette von Schicht.

Die erste, aus dem *Stabat Mater* bestehende Hälfte des Concertes war die gelungenste. Den Unstern, unter welchem der aus Berlin herbeigezogene Solo-Tenor, Herr Otto, heiser geworden war, bemerkte man in dem *Stabat Mater* nicht zu empfindlich. Frau Dr. Mampé-Babnigg im ersten, Fräulein Antonie Steinfeldt im zweiten Sopran, so wie der Bass des Herrn Ad. Schulze bewährten sich als zuverlässige Kräfte, und auch der Chor ergriff seine Aufgabe mit Sicherheit. Die Composition d'Astorga's gehört zu den gefeiertsten Werken des älteren italiänischen Kirchenstils. Was ihr an Farbenwechsel durch den Gegenstand versagt ist, das ersetzt sie durch gläubige Innigkeit, und wo ein froheres Gefühl durch die Hingebung an den Schmerz der Mutter des Gekreuzigten hindurchbrechen kann, da erhebt sich der Klagegesang zu einem feierlichen Hymnus des geistigen Sieges, wie in dem Chor: *Virgo virginum praeclara*, und in dem Schluss-Abschnitte des Ganzen, wo sich die Gemeinde, vom Blute des Heils — nach den Worten des Textes — völlig berauscht, der Palme der Ueberwindung und der Ehren des Paradieses vergewissert fühlt. Wunderschön ist in dem Sopran-Solo Nr. 5 der Ausdruck des gläubigen Gebetes in den gehaltenen Tönen zu den Worten: *Fige cordi meo valide*, der sich über das Gefühl des Schmerzes bei der Erinnerung an die Leiden des Erlösers emporhebt. Von herrlicher Wirkung ist auch die jetzt fast ganz ausser Gebrauch gekommene Anwendung des Alt und Tenor allein für den Chor Nr. 6, in welchem eine so einfache und doch ausgearbeitete Harmonie verwandt ist. In dem letzten Chor Nr. 9 tritt dann eine gegenüber dem durchgängigen Piano der übrigen Piecen machtvolle Kraft hervor, und namentlich ist der Schluss, das fugirte Amen, wo die einzelnen Stimmen immer am Schlusse der Phrase mit dem geschlossenen kräftigen Amen einsetzen, von bezaubernder Wirkung.

Die Motette von Schicht: „Heil'ger Quell der ew'gen Seligkeit", ging bis auf eine Senkung der Stimmen zum Schlusse hin trefflich zusammen. Die Cantate von Bach hat sechs Nummern: Chor, Tenor-Arie, Recitativ, Bass-Arie, Recitativ, Schluss-Chor. Die Tenor-Arie musste wegen Heiserkeit des Herrn Otto ausfallen. Frau Mampé-Babuigg sang das Sopran-Recitativ sehr schön und brachte mit den Worten: „Und kann nicht sterben", einen sichtlichen Eindruck hervor. Das vortrefflich vorgetragene Bass-Solo wurde leider durch die Flöte, deren Bläser den Ton aus Aengstlichkeit zu sehr in die Höhe trieb, beeinträchtigt. Die Chöre gingen dagegen ganz gut, und wir lassen der Sorgfalt des Herrn Armbrust, Dirigenten der Bach-Gesellschaft, und dem Eifer der Vereins-Mitglieder nur die verdiente Gerechtigkeit widerfahren, wenn wir ihrem rastlos vorwärtsschreitenden Streben unsere lebhafteste Anerkennung zollen und ihren Zwecken eine immer grössere Theilnahme wünschen. Die erste Nummer der Cantate mit der wunderbaren, das Dahingleiten der Zeit und den gesetzmässigen Wechsel der menschlichen Dinge malenden Orchester-Begleitung hatte eine sehr gute Aufführung angekündigt, und der Schluss-Chor mit dem figurirten Choral hielt in dieser Richtung wieder Wort.

Ausser diesen grösseren Musikstücken hörten wir noch zwei Arien aus Händel's „Messias": „Er weidet seine Herde" (wofür auf dem Programm wahrscheinlich durch ein Versehen die andere: „Ich weiss, dass mein Erlöser lebt", angekündigt war), von Frau Mampé-Babnigg, deren Stimme noch ihre volle Kraft und Fülle hat, trefflich vorgetragen; und die erste Arie des Oratoriums: „Alle Thale" u. s. w., welche die oben genannte Sopranistin Fräulein Steinfeldt sang, da der Tenorist, wie schon erwähnt, heiser geworden war. Darüber haben hiesige Blätter, und wohl mit Recht, Klage erhoben, da diese Arie für Tenor geschrieben sei*).

*) Uns scheint der Wechsel keineswegs so verbrecherisch, zumal wenn man eine Arie als Concertstück, also ausserhalb des Zusammenhangs mit dem Oratorium, gibt. Die fragliche Arie steht in manchen Clavier-Auszügen des „Messias", auch in der Bearbeitung des Hamburgers Schwencke, die man doch in Hamburg kennen muss, mit *Soprano* bezeichnet; und wer Händel'sche Partituren kennt, der weiss, dass in Bezug auf die Beischriften *Tenore* oder *Soprano* an eine Uebereinstimmung in den verschiedenen Ausgaben derselben gar nicht zu denken ist. Ja, es unterliegt auch keinem Zweifel, dass Händel selbst sich bei den Aufführungen in diesem Punkte oft nach den Kräften richtete, die ihm gerade zu Gebote standen. Die Red.

Uebrigens sind wir hier, was Aeusserlichkeiten betrifft, noch weit zurück gegen Ihre grossen und prächtigen Concertsäle am Rheine. Der einzige ordentliche Concertsaal, den wir haben, ist für gewöhnliche Orchester-Aufführungen wohl allenfalls gross genug; tritt aber der Chor hinzu, so ist Alles beengt, und man muss in den Zuhörerraum hineinbauen. Ein amphitheatralisches Orchester findet man hier nirgends. Auch die Petrikirche, in welcher gewöhnlich die Kirchen-Concerte gehalten werden, ist ungünstig für musicalische Aufführungen, da das Orchester weit hinter dem Sängerchor steht und durch die vorspringende Orgel verdeckt wird. Auch ist hier die Stimmung unerträglich hoch, und leider keine Aussicht vorhanden, sie in naher Zeit herabzusetzen. 11.

Aus Regensburg.

Anfangs April 1861.

Das Musikleben hiesiger Stadt, die bekanntlich viele Kräfte besitzt, aber sie nur selten vereinigt, war diesen Winter lebhafter, als seit langer Zeit. In der Oper, die unter der Leitung des trefflichen Capellmeisters Ott im Ensemble und im Orchester gegen frühere Jahre sehr gewonnen hat, hörten wir (unter Anderem) besonders gut ausführen: Weisse Dame, Figaro, Zauberflöte, Czaar, Romeo und Julie, Unterbrochenes Opferfest, Fidelio. Natürlich leidet das Stadttheater, das durchschnittlich seit Jahren sehr gut besucht ist, an den bekannten Mängeln kleinerer Bühnen, namentlich häufigem Wechsel des Personals, worin das grösste Hinderniss der Erweiterung des Repertoires liegt; aber es hat sehr tüchtige Kräfte, namentlich in dem Baritonisten Herrn van Gülpen und der Sopranistin Fräulein Strauss, und ein (in den Blas-Instrumenten namentlich) sehr gutes Orchester. Die Mitglieder des letzteren haben neuerlich einen Pensions- und Unterstützungs-Verein gegründet und zu dessem Besten am Weihnachtstage und am Ostersonntage zwei vorzügliche Concerte unter Herrn Ott's Leitung gegeben, in denen Beethoven's Sinfonie in *D-dur* und die Pastoral-Sinfonie, mit grosser Vollendung gegeben, mit lautem Beifalle aufgenommen wurden. Ein solches Unternehmen ist hier ganz neu, wenigstens lange nicht mehr da gewesen; denn seit Jahren wurde hier keine Beethoven'sche Sinfonie gehört, und die Pastoral-Sinfonie soll überhaupt zum ersten Male hier producirt worden sein. Um so mehr ist die feine Durchführung so schwieriger Werke zu loben. Im Weihnachts-Concerte hörten wir auch neben Cherubini's Ouverture zu den Abenceragen Mendelssohn's Violin-Concert, von unserem Concertmeister Herrn Berr mit ausgezeichneter Technik und Auffassung wiedergegeben. Beethoven's Rondo für acht Blas-Instrumente im Oster-Concerte wurde rein und mit Geschmack vorgeführt. Mendelssohn's „Meeresstille und glückliche Fahrt" schloss in gelungener Weise den letztgenannten Abend. — Der Musik-Verein führte in zwei Concerten vor die Künstler Müller (Violoncello) und Walter (Violine) von München, zu deren Lobe nichts mehr beigetragen zu werden braucht. Leider, dass auch hier gesagt werden muss, dass die Mehrzahl der von ihnen meisterhaft executirten Stücke spottschlechte Compositionen waren. Der Dirigent dieser Concerte, Herr Chor-Director Drobisch (am hiesigen Theater), Sohn des leider so früh verstorbenen augsburger Capellmeisters Drobisch, führte im ersten derselben eine Ouverture in *C-moll* von seiner Composition auf, die schöne Motive besitzt und mit grosser Gewandtheit gearbeitet ist. Die fugirte Durchführung und Steigerung verräth eine höchst begabte Künstler-Natur; leider ist das Tonstück etwas zu lang. — Unter Herrn Ott's Leitung wurde auch der Versuch gemacht, dem Publicum Geschmack an der Kammermusik beizubringen. Es wurde dieses höchst dankenswerthe Unternehmen aber wenig durch Besuch unterstützt, obschon wir an drei Abenden gelungene, theilweise ausgezeichnete Leistungen begrüssen konnten. Herr Berr (Violine), Ott (Viola), Pfeiffer (Violoncell) und ein tüchtiger Dilettant brachten die Quartette: Beethoven in *C-moll*, Mozart in *D-moll*, Haydn, Kaiser-Quartett; rechnen Sie hierzu noch Beethoven's *Es-dur*-Trio und Kreutzer-Sonate (Berr und Dietrich, fürstlich taxis'scher Hof-Pianist und Schüler von Liszt, eminenter Clavierspieler), Mozart's Quintett in *A-dur* mit Clarinette und Beethoven's *Septuor*, so werden Sie eine sehr annehmbare Auswahl finden. — Die Krone der Aufführungen dieses Winters war aber die des Oratoriums „Die Zerstörung Jerusalems" von Ihrem berühmten Hiller durch den Dom-Organisten Herrn Hanisch dahier, der den den Händen des sterbenden Mettenleiter entfallenen Tactstab aufnahm und mit Geschick, Einsicht und Energie gebraucht. Die Verhältnisse gestatten hier nur Ein Mal im Jahre ein solches Unternehmen, das für viele wahre Musikfreunde zu einem Feste wird und auch Auswärtige (namentlich Geistliche) in grossen Massen anlockt. Chor und Orchester betrugen an 300 Personen, die Zuhörer an 1000. Die Proben wurden mit Eifer und ungemeiner Ausdauer geleitet und benutzt. Dafür war aber auch die Aufführung, ohne Ruhm zu melden, in den Chören und den meisten Soli höchst gelungen, ja, hinreissend. Der Eindruck des Meisterwerkes, das so reich ist an lieblichen und gewaltigen Stellen, war ein tiefer und steigerte sich am Schlusse zu wahrem Jubel, der in Vieler Herzen neben dem hervorgerufenen Dirigenten ohne Zweifel dem Componisten galt,

welcher so leicht und gewandt die erhabensten Gedanken und schwersten Formen handhabt. Die schöne Partie des Jeremias wurde durch Herrn van Gülpen vorzüglich gesungen; neben ihm erwarb den meisten Beifall die Trägerin der lieblichen Alt-Partie, eine mit trefflicher Stimme und tiefem Gefühle begabte Dilettantin. Hiller hat durch dieses Werk in weitem Kreise sicherlich neue Eroberungen und den Wunsch rege gemacht, auch seinen Saul und andere Gesangwerke zu hören,—Dinge, nach denen wir vielleicht noch lange vergeblich ausschauen. y.

Concert des Cäcilien-Vereins am Charfreitage.

Die *H-moll*-Messe von J. S. Bach.

Frankfurt a. M., 10. April 1861.

Wir müssen dem Cäcilien-Verein den wärmsten Dank dafür aussprechen, dass er den Fleiss daran setzte, die hohe Messe uns wiederum zu Gehör zu bringen. Es ist eine schwere Aufgabe, ein so grosses und complicirtes Tonwerk zu bewältigen, und erfordert ausdauernden Fleiss Seitens des Dirigenten und der Mitglieder. Vergleichen wir die gegenwärtige Aufführung mit denen vor etlichen Jahren — (die Aufführungen unter Schelble lassen wir hier ausser Betracht, denn zwischen dem Cäcilien-Verein, der Kunst-Anstalt von damals und dem jetzigen liegt eine Kluft, die sich immer mehr zu erweitern scheint) —, so müssen wir anerkennen, dass sie gegen diese ungleich mehr durchdacht und mit mehr Pietät gegen das Werk vorbereitet gewesen. Das heisst Letzteres in Betracht der gegebenen Verhältnisse, in Berücksichtigung nämlich, dass das Concert durchaus am Charfreitage Statt finden sollte, der in mancher für einen Verein wesentlichen Beziehung als Concerttag sehr geeignet ist. Gleichwohl dürfte man um günstiger äusserer Verhältnisse willen das Gelingen einer so wichtigen Aufführung nicht aufs Spiel setzen. Nicht immer geht der Fleiss der Mitglieder mit dem des Dirigenten Hand in Hand, nicht immer sind die zwischen einer früheren Aufführung und der jetzigen neu hinzugetretenen Mitglieder gleich den geübteren im Stande, ein schwieriges Tonstück in gegebener, verhältnissmässig kurzer Zeit zu lernen. Sie wirken dann oft mehr hindernd, als fördernd. So schienen uns namentlich im Damenchor mitunter mehr Personen als Stimmen zu sein, wodurch der Effect nicht gerade gehoben wurde. Der zweite Sopran besonders verrieth manchmal eine Schwäche, die mit den festen Eintritten der geübteren Damen im ersten Sopran stark contrastirte. Der Tenor schien uns von allen die festeste Stimme zu sein; einen einzigen sehr misslungenen Eintritt in der dritten Abtheilung ausgenommen, war er recht sicher; nur war er etwas zu schwach, und das Stimmen-Colorit hatte etwas Verblühtes. Alt und Bass bewiesen sich als recht solide Stimmen, wenngleich letzterer zeitweilig Kraft und Härte mit einander verwechselte. Diese kleinen Mängel bei Seite gesetzt, und gelegentliche unreine Intonationen des Soprans abgerechnet, waren die Chorleistungen recht löblich, so weit nämlich dafür die Mitglieder des Vereins verantwortlich sind. Ihre Schuld war es demnach nicht, wenn in dem *Cum sancto spiritu* die an sich so sehr sangbaren Coloraturen nicht recht aus der Kehle wollten, und das hohe *a* des Soprans nicht angenehm klang; denn der Dirigent hatte das Tempo etwas zu geschwind gegriffen. Der gleiche Vorwurf trifft Herrn Müller auch hinsichtlich der Tempi des *Et resurrexit*, welche Nummer durch dieses so schnelle Zeitmaass offenbar an Deutlichkeit und Wirkung viel verlor. Einen kleinen Tadel möchten wir in gleicher Hinsicht wegen des Allegro: *Et expecto*, aussprechen, und wir dürfen dies um so weniger unterlassen, als ausserdem der Anfang dieses Satzes, *Confiteor*, nebst dem eingeflochtenen erschütternden Adagio unübertrefflich schön vorgetragen wurde. Bei dem *Sanctus* wollten die durch den ganzen Satz laufenden Triolen-Figuren in Sexten-Accorden nicht recht zusammen klappen, obgleich man wohl merken konnte, dass diese Nummer sehr gut studirt war. Der Bass machte seine Octavensprünge mit grosser Sicherheit und Wirkung. Etwas langsamer genommen, würde das *Sanctus* ohne Zweifel vortrefflich ausgeführt worden sein. Es ist eine längst bekannte Thatsache, und jeder Dirigent weiss es, dass, je grösser der sich bewegende Körper ist, desto langsamer die Bewegung sein muss; aber nicht jeder Dirigent ist dessen immer eingedenk, nicht jeder hat immer die erforderliche Ruhe und Selbstbeherrschung. Herr Müller möge uns diese Bemerkungen nicht verübeln, sondern vielmehr daraus entnehmen, dass man seinen Leistungen mit Interesse und Aufmerksamkeit folgt. Wir erkennen in ihm einen recht wackeren und gebildeten Dirigenten, und freuen uns, dass der Cäcilien-Verein eine so glückliche Wahl getroffen hat. Wir hoffen aber auch, dass die Zeiten bei uns nicht mehr wiederkehren werden, wo der Director eines Vereins die wohlgemeintesten Winke verschmäht.

Nachdem wir die Mängel der besprochenen Aufführung hervorgehoben, können wir mit gutem Gewissen alles Uebrige als mehr oder minder gut vorgetragen erklären und die Erwartung aussprechen, dass im nächsten Winter der Cäcilien-Verein nicht unterlassen werde, das Werk zur wiederholten und gründlich vorbereiteten Aufführung zu bringen. —o. (N. Frkf. Z.)

Zwölftes Gesellschafts-Concert in Köln

im Gürzenich,

unter Leitung des städtischen Capellmeisters Herrn Ferd. Hiller.

Dinstag, 16. April 1861.

Programm. Erster Theil. 1. „Nachklänge an Ossian", Ouverture von Niels W. Gade. 2. Motette: „Des Staubes eitle Sorgen", für Chor und Orchester von J. Haydn. 3. Sinfonie Nr. 3 in *C-dur* von Theodor Gouvy (unter Leitung des Componisten) 4. Der 114. Psalm für achtstimmigen Chor und Orchester von F. Mendelssohn-Bartholdy.

Zweiter Theil. 5. Concert für die Violine in *H-moll* von Nic. Paganini, vorgetragen von Herrn Camillo Sivori. 6 Zwei geistliche Lieder für Chor ohne Begleitung von Ferd. Hiller. 7. *Fleurs de Naples*, Phantasie für die Violine, componirt und gespielt von C. Sivori. 8. Ouverture zu „Euryanthe" von C. M. v. Weber.

Gade's Ouverture war trotz ihres zwanzigjährigen Alters hier neu; der Zufall hatte es gewollt, dass sie in einem der grossen Gesellschafts-Concerte noch nicht gehört worden. Sie wurde gut ausgeführt, machte aber auf das Publicum keinen bedeutenden Eindruck. Bekanntlich hatte sie schon im Jahre 1841 vom kopenhagener Musik-Verein nach Spohr's und F. Schneider's Gutachten einen Preis erhalten und gefiel auch in Leipzig, wo sich Mendelssohn sehr für den damals noch jugendlichen Componisten (er ist 22. October 1817 geboren) interessirte. Unserer Meinung nach ist diese Ouverture überschätzt worden, wenigstens ist sie von den später geschriebenen Sinfonieen Gade's mit Recht verdunkelt worden. Zur Zeit seiner ersten Erfolge wollten die musicalischen Aesthetiker in dessen Compositionen einen neuen Stil, den nordischen, finden. Wir haben uns niemals zu dieser Ansicht bekehren können — denn es gab eine Zeit, wo sie für Ketzerei galt und selbst Mendelssohn und Schumann in den Hintergrund gestellt wurden —; die Grundlage des Gade'schen Stils ist der Mendelssohn'sche, und jenes sogenannt Nordische kann man mit Fug und Sinn höchstens auf das Colorit, welches Gade seinen Sachen durch eine eigenthümliche Instrumentirung mit grossem Geschick zu geben versteht, anwenden. Dieses Colorit ist aber so vorherrschend, dass häufig nichts Anderes als Farbe und nirgends Zeichnung zu sehen ist. Namentlich ist die letztere, d. h. also, musicalisch genommen, das Tongerippe, aus bedeutenden Gliedern (Motiven) und deren Combination bestehend, in der Ossian-Ouverture oder Phantasie nicht zu gewahren.

Die oft gehörte und immer wieder frische und das Gemüth anregende Motette: „Des Staubes eitle Sorgen", verläugnet den alten Haydn und seine Frömmigkeit, die mit klarem Blicke zu Gottes Himmel aufschaut, nicht mit hohlem Geseufze ascetischer Sentimentalität sich ins mystische Dunkel hinabsenkt, in keinem einzigen Tacte. Sie wurde recht gut gesungen und vom Publicum mit lautem Beifall aufgenommen. Ja, es ist sonderbar: unser Publicum hat noch immer den Zopf, dass solche Musik bei ihm Eindruck macht!

Eben so lauten Applaus widmete es der Ausführung des 114. Psalmes von Mendelssohn. Und mit Recht; denn abgesehen von dem Halleluja, dem Schlusschor, bleibt dieses Werk doch eines der bedeutendsten des grossen Componisten, das gleich durch seinen imposanten Anfang und im Verlauf durch grossartigen Charakter bei gehörig starker Besetzung des Chors und des Orchesters einen mächtigen Eindruck macht.

Zwischen diesen beiden Gesangstücken führte uns Herr Theodor Gouvy aus Paris seine Sinfonie Nr. III. in *C-dur* vor und errang damit einen glänzenden Erfolg, denn jedem Satze — am meisten jedoch dem Andante — folgte ein unmittelbar ausbrechender allgemeiner Applaus des Publicums. Gouvy hat durch diese schöne Composition — auf die wir in der nächsten Nummer ausführlicher zurückkommen werden — bewiesen, dass er keineswegs an den Rhein gekommen, um uns für Waterloo und Leipzig durch seine Musik büssen zu lassen; nein, er hat eine ganz andere Revanche genommen, er vermählt sein Talent mit dem Geiste unserer grossen Meister, er strebt dahin, den Bund zwischen französischer Anmuth und Eleganz mit deutscher Gründlichkeit und Kraft zu schliessen, und wie gern stimmen wir darin ein, dass auch die Kunst eine wirksame Vermittlerin zwischen Nationen, ein Hebel des gegenseitigen geistigen Verkehrs und der friedlichen und freundlichen Eintracht werde.

Im zweiten Theile des Concertes waren Sivori's Vorträge natürlich die Hauptsache. Der berühmte Violinist, in dem sich in unseren Tagen die italiänische Schule des Violinspiels von Corelli bis Paganini gipfelt, hat seine letzten Triumphe in seinem Vaterlande Italien und in den grossen Seestädten des südlichen Frankreichs gefeiert. In Mailand hat er nicht weniger als siebenzehn Concerte bei stets überfülltem Hause gegeben — eine Thatsache, die seit Paganini bei keinem Künstler wieder vorgekommen war; ja, das achtzehnte, zu einem patriotischen Zwecke von ihm gegebene Concert brachte einen Reinertrag von 15,000 Francs ein. Er spielte bei uns das Concert in *H-moll* von Paganini (*Allegro moderato, Adagio* und *Rondo la Clochette*) und eine Phantasie von eigener Composition: *Fleurs de Naples*, über ein bekanntes, schönes neapolitanisches Volkslied, wobei wir gewünscht hätten, dass er diese Melodie erst durch den Gesang auf der Violine, worin er so grosser Meister ist, recht zum Verständnisse gebracht hätte, wogegen er nach kurzer Einleitung ihn gleich den Blas-Instrumenten übergibt und die Violine sich in Arabesken und Variationen zu derselben ergehen lässt.

Sivori bewies von Neuem durch sein in technischer Hinsicht über alle Kritik erhabenes Spiel, dass er ein König der Königin der Instrumente ist. Seine unzerstörbare, durch nichts in der Welt gefährdete Sicherheit auch in den allerschwierigsten und kühnsten Einsätzen und Passagen jeder Gattung und jeder Stricharten ist in der That unerhört, und wenn diese in Erstaunen setzt und uns in jene innerlich heitere Befriedigung versetzt, die eine formell vollendete künstlerische Leistung, sei es Musik, oder Rede, oder Darstellung, erzeugt, so dringt auf der anderen Seite der volle, niemals durch Härte irgend einer Art gestörte Ton, der Gesang, welcher das italiänische Element in seinem Spiel vorzugsweise zur Geltung bringt, zu Gemüth und Herz, was sich dieses Mal in den melodischen Mittelsätzen des ersten Allegro und besonders in dem Adagio, sowohl bei den einfachen als bei den Doppeltönen bewährte. Sehr zu bedauern war es, dass der bescheidene und liebenswürdige Künstler, der nach seinem zweiten Hervorruf sich sehr freundlich anschickte, dem Publicum noch einen Genuss durch die Zugabe eines Stückes für die Violine allein zu bereiten, wie es scheint, durch ein Missverständniss des Herrn Dirigenten daran verhindert wurde. Wahrscheinlich fürchtete man für die Zeit, welche der Ouverture zu Euryanthe noch zu widmen war; die Ausführung derselben liess in der That die Spuren einiger Unruhe bemerken, denn sie reichte bei Weitem nicht an die Vollkommenheit, mit welcher sie sonst das wackere Orchester zu Gehör bringt.

Ein sehr anziehendes Zwischenstück zwischen den Productionen Sivori's waren zwei von F. Hiller's „geistlichen Liedern" für Chor *a capella* (1. „Ach, wie nichtig"; 2. „Es ist so still geworden"). Diese schönen, eigenthümlich melodischen, religiösen Gesänge wurden trefflich ausgeführt und machten grossen Eindruck, den auch lebhafter Applaus bekundete.

Tages- und Unterhaltungs-Blatt.

Köln. In der letzten Sitzung der musicalischen Gesellschaft trug Herr Musik-Director Levy aus Saarbrück ein Concert für Pianoforte und Orchester vor. Dieses Werk, dem Vernehmen nach das erste des jungen Künstlers, ist gross angelegt und

zeigt unverkennbares Talent, welches, wenn Zeit und Erfahrung dem Componisten eine grössere Beherrschung der Form verliehen haben werden, sich gewiss zu recht tüchtigen Leistungen abklären wird. Das Concert enthält viel Interessantes und zeugt von lebhafter Phantasie; das Clavier tritt indess darin mehr als ein zweites Orchester, denn als ein Solo-Instrument auf, was das Ganze bei aller Fülle von Klängen doch etwas eintönig macht, da es dem Walde an lichten Stellen fehlt. Auch als Spieler erhielt Herr Levy grossen Beifall. Vielleicht hat ihn seine Fertigkeit im Vollgriffigen und in Octaven verleitet, in der Composition dem einfach Melodischen weniger Berücksichtigung zu widmen.

*** **Barmen.** Unser viertes Abonnements-Concert (am 20. v. Mts.) brachte eine Sinfonie von C. Ph. Em. Bach (in *D-dur*) in drei Sätzen, das Violin-Concert von Rich. Würst, gespielt von Ferd. Laub aus Berlin, den 114. Psalm von F. Mendelssohn und drei Solostücke für die Violine: Präludium von J. Seb. Bach, Capriccio von Paganini, Polonaise von Laub — vorgetragen von F. Laub. Im zweiten Theile Beethoven's *Sinfonia eroica*. — Was sagen Sie zu diesem Programme? [Aufrichtig gesprochen, scheint es mir fast etwas zu grossartig unmittelbar nach dem Einweihungsfeste des neuen Saales.] Lesen Sie einmal Folgendes, das unsere „Barmer Zeitung" darüber sagt (Nr. 71): „Wie manchen unserer Abonnenten mag ein an Tortur streifendes Gefühl beim Anblick des Programms unseres vierten Concertes beschlichen haben, das — ein wirkliches Armuths-Zeugniss, wie man es sich seither*) noch in den unglücklichsten Momenten (?) nicht ausgestellt — nun gar zwei Sinfonieen an einem Abend (also eine scheint diesem grimmen Hagen schon zu viel!), sodann nach den in den drei letzten Concerten zum Ueberflusse angebrachten Violin-Solis (*sic*) deren heute wieder zwei, und wären sie auch von Herrn Laub! aufti̇scht und einen Mendelssohn'schen Chor-Psalm, dessen Aufführungen nur noch nach Dutzenden von Malen zu zählen sind."

Oh! Oh! Bach, Mendelssohn, Beethoven mit der *Eroica* und Ferdinand Laub bekunden für die „Herren der Concert-Legislative" ein unerhörtes Armuths-Zeugniss?! Der Recensent, also ein Herr der richterlichen Executive, ist entweder ein beleidigter Solosänger oder

Von den Alpen bis zum Meer
Lebt nur Einer, so wie er;
Und von Memel bis nach Wesel
Gibt es keinen grössern Musikfreund.

Berlin. Nachdem Fräulein Hildegard Kirchner auch diesen Winter bereits in einigen musicalischen Aufführungen zu Gunsten Anderer mitgewirkt, veranstaltete die jugendliche Violinistin, eine Schülerin Laub's, nun auch ein Concert für eigene Rechnung und versammelte damit ein zahlreiches Publicum im Meser'schen Saale. Sie selbst trug das sechste Violin-Concert von Bériot und die noch ausschliesslicher dem Virtuosen-Genre angehörige Tarantella von Vieuxtemps mit sicherer Intonation und leichter Beherrschung der technischen Schwierigkeiten, in Betracht ihrer zarten Jugend selbst mit Bravour vor. Wo die rapide Bewegung nicht an und für sich die Stärke des Tones beeinträchtigt, wo Fräulein Kirchner zu dessen Entwicklung über die ganze Länge des Bogens verfügen kann, da verbindet sich volle Kraft mit rundem Wohllaut, während das Piano elegisch anklingt. In ihrer zweiten Nummer, einer Romanze von Ries und dem erst neulich vorgetragenen Kinderliede von David, bewährte sich die Concertgeberin nach der letzten Richtung hin, und es lohnte stürmischer Beifall und Hervorruf ihre Leistungen.

*) Soll das heissen: „so lange ich im Vorstande war"?
Anmerkung des Setzers.

Frankfurt a. M. Die Theater-Verwaltung hat so eben mit Fräulein Nina Hartmann einen dreijährigen Contract abgeschlossen, nachdem die Künstlerin in ihren Debut-Rollen: Leonora im Troubadour, Anna im Don Juan und Rezia im Oberon, stets mit grossem Beifalle ausgezeichnet worden war. Unsere Oper hat nun an dieser Künstlerin eine Kraft gewonnen, die längst gefehlt. Möge es der Verwaltung gelingen, bald noch andere Rollenfächer mit gleich tüchtigen Repräsentanten besetzen zu können, wie nun das der „ersten Sängerin" besetzt ist. Andererseits wird Fräulein Hartmann bald die Ueberzeugung gewinnen, dass die in einigen Journalen in Form von Kunstberichten zu lesen gewesenen Pamphlete — aber auch noch in einer Menge unter das frankfurter Publicum geschleuderter anonymer Briefe — über den gegenwärtig bestehenden Sittlichkeitszustand am hiesigen Theater auf purer Verleumdung beruhen, von einer Clique böser Menschen ausgegangen, der die Justiz leider noch immer nicht beizukommen vermochte, obgleich sie ihr schändliches Handwerk schon seit 15 bis 16 Monaten treibt. S.

Wien. In der Liedertafel des Sängerbundes im Dianensaale am 23. v. Mts. waren neu: „Liedermuth" von Anton Wöckl, Ehren-Chormeister des Bundes; „Sommernacht", Chor mit Solo-Quartett von W. H. Veit; „Waleor" von J. Netzer; „Vaterlandslied" von Franz Weber. Ausserdem gefielen besonders „Geist der Liebe", mit Clavierbegleitung von Franz Schubert, und der komische Schwank „Fabian Pech und seine Gäste", für Solo und Chor mit Clavierbegleitung von A. M. Storch.

Die Berichte aus Aachen müssen wir wegen Mangels an Raum bis auf die nächste Nummer vertagen.

Die Niederrheinische Musik-Zeitung

erscheint jeden Samstag in einem ganzen Bogen mit zwanglosen Beilagen. — Der Abonnementspreis beträgt für das Halbjahr 2 Thlr., bei den K. preuss. Post-Anstalten 2 Thlr. 5 Sgr. Eine einzelne Nummer 4 Sgr.

Briefe und Zusendungen aller Art werden unter der Adresse der M. DuMont-Schauberg'schen Buchhandlung in Köln erbeten.

Verantwortlicher Herausgeber: Prof. *L. Bischoff* in Köln.
Verleger: *M. DuMont-Schauberg*'sche Buchhandlung in Köln.
Drucker: *M. DuMont-Schauberg* in Köln, Breitstrasse 76 u. 78.

Niederrheinische Musik-Zeitung

für Kunstfreunde und Künstler.

Herausgegeben von Professor *L. Bischoff.* — Verlag der *M. DuMont-Schauberg*'schen Buchhandlung.

Nr. 17. KÖLN, 27. April 1861. IX. Jahrgang.

Richard Wagner über die Aufführung seines Tannhäuser in Paris.

Wir haben zwar in Nr. 15 erklärt, die Acten über den Tannhäuser in Paris für unsere Zeitschrift als geschlossen zu betrachten; allein die Darstellung der bekannten Ereignisse durch Wagner selbst, die seitdem erschienen, gebietet uns, von derselben Kenntniss zu nehmen und zu ihren Gunsten von unserem Vorhaben zurückzukommen. Nicht nur der Grundsatz der Gerechtigkeit (nicht der Unparteilichkeit, denn gegen Wagner's System nehmen wir für die Tonkunst, wie wir sie verstehen, entschieden Partei!), welcher das *Audiatur et altera pars* verlangt, verpflichtet uns dazu, sondern auch die Ueberzeugung, dass der „Brief Wagner's", den die leipziger „Deutsche Allgemeine Zeitung" in ihrer Nr. 80 vom 7. April veröffentlicht, einen merkwürdigen Beitrag zu Wagner's Charakteristik gibt, und eine Vervollständigung dieser aus so authentischer Quelle darf in unserer Zeitschrift, welche seit dem Auftreten des berühmten Reformators seine Tendenzen immer im Auge gehabt hat, nicht fehlen.

Durch den Eingang des Briefes erfahren wir, dass die Erfüllung von Wagner's Bitte um Bewilligung eines bleibenden Aufenthaltes im Grossherzogthum Baden — „unmöglich" war, und dass er im Jahre 1859 noch mit der Hoffnung auf eine Aufführung seines Tristan in Karlsruhe, welche auf den 3. December jenes Jahres angesetzt war, nach Paris übersiedelte. Die Meldung, dass „diese Aufführung sich dort als unmöglich herausgestellt hätte", liess den Plan in ihm auftauchen, in Paris im italiänischen Opernsaale durch Deutsche „eine Muster-Aufführung" des Tristan zu Stande zu bringen. Desshalb, als vorbereitend, die Unternehmung der drei Concerte. „Der in Bezug auf Beifall und Theilnahme höchst günstige Erfolg" konnte seinen Zweck nicht fördern, da die Concerte die Schwierigkeiten und Hindernisse der Haupt-Unternehmung erst recht ins Licht stellten.

Alles Folgende ist zu charakteristisch und muss desshalb wörtlich mitgetheilt werden, wobei wir uns jeder Randbemerkung, selbst der bescheidenen Fragezeichen, enthalten, die wir dem Leser überlassen.

„Während ich nun" — schreibt Wagner — „nach jeder Seite hin gehemmt, nochmals schwer sorgend meinen Blick nach Deutschland wandte, erfuhr ich zu meiner vollen Ueberraschung, dass meine Lage am Hofe der Tuilerieen zum Gegenstande eifriger Besprechung und Befürwortung geworden war. Der bis dahin mir fast ganz unbekannt gebliebenen ausserordentlich freundlichen Theilnahme mehrerer Glieder der hiesigen deutschen Gesandtschaften hatte ich diese mir so günstige Bewegung zu verdanken. Diese führte so weit, dass der Kaiser, als auch eine von ihm besonders geehrte deutsche Fürstin ihm die empfehlendste Auskunft über meinen am meisten genannten „„Tannhäuser"" gab, sofort den Befehl zur Aufführung dieser Oper in der *Académie impériale de Musique* erliess.

„Läugne ich nun nicht, dass ich, wenn auch zunächst hocherfreut von diesem ganz unerwarteten Zeugnisse für den Erfolg meiner Werke in gesellschaftlichen Kreisen, denen ich persönlich so fern gestanden hatte, dennoch bald mit grosser Beklemmung an eine Aufführung des „„Tannhäuser"" gerade eben in jenem Theater nur denken konnte. Wem war es denn klarer, als mir, dass dieses grosse Operntheater längst jeder ernstlichen künstlerischen Tendenz sich entfremdet hat, dass in ihm ganz andere Forderungen als die der dramatischen Musik sich zur Geltung gebracht haben, und dass die Oper selbst dort nur noch zum Vorwande für das Ballet geworden ist? In Wahrheit hatte ich, als ich in den letzten Jahren wiederholte Aufforderungen erhielt, an die Aufführung eines meiner Werke in Paris zu denken, nie die so genannte Grosse Oper ins

Auge gefasst, sondern — für einen Versuch — vielmehr das bescheidene *Théâtre lyrique*, und dies namentlich aus den beiden Gründen, weil hier keine bestimmte Classe des Publicums tonangebend ist, und — Dank der Armuth seiner Mittel! — das eigentliche Ballet hier sich noch nicht zum Mittelpunkte der ganzen Kunstleitung ausgebildet hat. Auf eine Aufführung des „„Tannhäuser"" hatte aber der Director dieses Theaters, nachdem er wiederholt von selbst darauf verfallen war, verzichten müssen, namentlich weil er keinen Tenor fand, welcher der schwierigen Hauptpartie gewachsen gewesen wäre.

„Wirklich zeigte es sich nun sogleich bei meiner ersten Unterredung mit dem Director der Grossen Oper, dass als nöthigste Bedingung für den Erfolg der Aufführung des „„Tannhäuser"" die Einführung eines Ballets, und zwar im zweiten Acte, festzusetzen wäre. Hinter die Bedeutung dieser Forderung sollte ich erst kommen, als ich erklärte, unmöglich den Gang gerade dieses zweiten Actes durch ein in jeder Hinsicht hier sinnloses Ballet stören zu können, dagegen aber im ersten Acte, am üppigen Hofe der Venus, die allergeeignetste Veranlassung zu einer choregraphischen Scene von ergiebigster Bedeutung ersehen zu dürfen, hier, wo ich selbst bei meiner ersten Abfassung des Tanzes nicht entbehren zu können geglaubt hatte. Wirklich reizte mich sogar die Aufgabe, hier einer unverkennbaren Schwäche meiner früheren Partitur abzuhelfen, und ich entwarf einen ausführlichen Plan, nach welchem diese Scene im Venusberg zu einer grossen Bedeutung erhoben werden sollte. Diesen Plan wies nun der Director entschieden zurück und entdeckte mir offen, es handle sich bei der Aufführung einer Oper nicht allein um ein Ballet, sondern namentlich darum, dass dieses Ballet in der Mitte des Theater-Abends getanzt werde; denn erst um diese Zeit träten diejenigen Abonnenten, denen das Ballet fast ausschliesslich angehöre, in ihre Logen, da sie erst sehr spät zu diniren pflegten; ein im Anfange ausgeführtes Ballet könne diesen daher nicht genügen, weil sie eben nie im ersten Acte zugegen wären. Diese und ähnliche Erklärungen wurden mir späterhin auch vom Staats-Minister selbst wiederholt, und von der Erfüllung der darin ausgesprochenen Bedingungen jede Möglichkeit eines guten Erfolges so bestimmt abhängig dargestellt, dass ich bereits auf das ganze Unternehmen verzichten zu müssen glaubte.

„Während ich so lebhafter als je wieder an meine Rückkehr nach Deutschland dachte und mit Sorge nach dem Punkte ausspähte, der mir zur Aufführung meiner neuen Arbeiten als Anhalt geboten werden möchte, sollte ich nun aber die günstigste Meinung von der Bedeutung des kaiserlichen Befehles gewinnen, der mir das ganze Institut der Grossen Oper, so wie jedes von mir nöthig befundene Engagement im reichsten Maasse rückhaltlos und unbedingt zur Verfügung stellte. Jede von mir gewünschte Acquisition ward ohne irgend welche Rücksicht auf die Kosten sofort ausgeführt; in Bezug auf Inscenesetzung wurde mit einer Sorgfalt verfahren, von der ich zuvor noch keinen Begriff hatte. Unter so ganz mir ungewohnten Umständen nahm mich bald immer mehr der Gedanke ein, die Möglichkeit einer durchaus vollständigen, ja, idealen Aufführung vor mir zu sehen. Das Bild einer solchen Aufführung selbst, fast gleichviel, von welchem meiner Werke, ist es, was mich seit Langem, seit meinem Zurückziehen von unserem Operntheater, ernstlich beschäftigt; was mir nie und nirgends zu Gebote gestellt, sollte ganz unerwartet hier in Paris mir zur Verfügung stehen, und zwar zu einer Zeit, wo keine Bemühung im Stande gewesen, mir auch nur eine entfernt ähnliche Vergünstigung auf deutschem Boden zu verschaffen. Gestehe ich es offen, dieser Gedanke erfüllte mich mit einer seit lange nicht gekannten Wärme, welche vielleicht eine sich einmischende Bitterkeit nur zu steigern vermochte. Nichts Anderes ersah ich bald mehr vor mir, als die Möglichkeit einer vollendet schönen Aufführung, und in der andauernden, angelegentlichen Sorge, diese Möglichkeit zu verwirklichen, liess ich alles und jedes Bedenken ohne Macht, auf mich zu wirken; gelange ich zu dem, was ich für möglich halten darf — so sagte ich mir, was kümmert mich dann der Jockey-Club und sein Ballet!

„Von nun an kannte ich nur noch die Sorge für die Aufführung. Ein französischer Tenor, so erklärte mir der Director, sei für die Partie des Tannhäuser nicht vorhanden. Von dem glänzenden Talente des jugendlichen Sängers Niemann unterrichtet, bezeichnete ich ihn, den ich zwar selbst nie gehört hatte, für die Hauptrolle; da er namentlich auch einer leichten französischen Aussprache mächtig war, wurde sein auf das sorgfältigste eingeleitetes Engagement mit grossen Opfern abgeschlossen. Mehrere andere Künstler, namentlich der Baritonist Morelli, verdankten ihr Engagement einzig meinem Wunsche, sie für mein Werk zu besitzen. Im Uebrigen zog ich einigen hier bereits beliebten ersten Sängern, weil mich ihre zu fertige Manier störte, jugendliche Talente vor, weil ich sie leichter für meinen Stil zu bilden hoffen durfte. Die bei uns ganz unbekannte Sorgsamkeit, mit welcher hier die Gesangproben am Clavier geleitet werden, überraschte mich, und unter der verständigsten und feinsinnigsten Leitung des *Chef du chant* Vauthrot sah ich bald unsere Studien zu einer seltenen Reife gedeihen. Namentlich freute es mich, wie nach und nach die jüngeren französischen Talente zum Verständniss der Sache gelangten und Lust und Liebe zur Aufgabe fassten.

„So hatte auch ich selbst wieder eine neue Lust zu diesem meinem älteren Werke gefasst; auf das sorgfältigste arbeitete ich die Partitur von Neuem durch, verfasste die Scene der Venus, so wie die vorangehende Balletscene ganz neu, und suchte namentlich auch überall den Gesang mit dem übersetzten Texte in genaueste Uebereinstimmung zu bringen.

„Hatte ich nun mein ganzes Augenmerk einzig auf die Aufführung gerichtet und hierüber jede andere Rücksicht ausser Acht gelassen, so begann auch endlich mein Kummer nur mit dem Innewerden dessen, dass eben diese Aufführung sich nicht auf der von mir erwarteten Höhe halten würde. Es fällt mir schwer, Ihnen genau zu bezeichnen, in welchen Punkten ich mich schliesslich enttäuscht sehen musste. Das Bedenklichste war jedenfalls, dass der Sänger der schwierigen Hauptrolle, je mehr wir uns der Aufführung näherten, in wachsende Entmuthigung verfiel. Die günstigsten Hoffnungen, die ich im Laufe der Clavierproben genährt, sanken immer tiefer, je mehr wir uns mit der Scene und dem Orchester berührten. Ich sah, dass wir wieder auf dem Niveau einer gewöhnlichen Opern-Aufführung ankamen, und dass alle Forderungen, die weit darüber hinausführen sollten, unerfüllt bleiben mussten. In diesem Sinne, den ich natürlich von Anfang nicht zuliess, fehlte nun aber noch, was einer solchen Opernleistung einzig noch zur Auszeichnung dienen kann: irgend ein bedeutendes, vom Publicum bereits lieb gewonnenes und lieb gehaltenes Talent, wogegen ich mit fast lauter Neulingen auftrat. Am meisten betrübte mich schliesslich, dass ich die Direction des Orchesters, durch welche ich noch grossen Einfluss auf den Geist der Aufführung hätte ausüben können, den Händen des angestellten Orchester-Chefs nicht zu entwinden vermochte; und dass ich so mit trübseliger Resignation (denn meine gewünschte Zurückziehung der Partitur war nicht angenommen worden) in eine geist- und schwunglose Aufführung meines Werkes willigen musste, macht noch jetzt meinen wahren Kummer aus.

„Welcher Art die Aufnahme meiner Oper von Seiten des Publicums sein würde, blieb mir unter solchen Umständen fast gleichgültig; die glänzendste hätte mich nicht bewegen können, einer längeren Reihe von Aufführungen selbst beizuwohnen, da ich gar zu wenig Befriedigung daraus gewann. Ueber den Charakter dieser Aufnahme sind Sie bisher aber, wie es mir scheint, geflissentlich noch im Unklaren gehalten worden, und Sie würden sehr unrecht thun, wenn Sie daraus über das pariser Publicum im Allgemeinen ein dem deutschen zwar schmeichelndes, in Wahrheit aber unrichtiges Urtheil Sich bilden wollten. Ich fahre dagegen fort, dem pariser Publicum sehr angenehme Eigenschaften zuzusprechen, namentlich die einer sehr lebhaften Empfänglichkeit und eines wirklich grossherzigen Gerechtigkeits-Gefühls. Ein Publicum, ich sage: ein ganzes Publicum, dem ich persönlich durchaus fremd bin, das durch Journale und müssige Plauderer täglich die abgeschmacktesten Dinge über mich erfuhr und mit einer fast beispiellosen Sorgfalt gegen mich bearbeitet wurde, Viertelstunden lang wiederholt mit den anstrengendsten Beifalls-Demonstrationen gegen eine Clique für mich sich schlagen zu sehen, müsste mich, und wäre ich der Gleichgültigste, mit Wärme erfüllen. Ein Publicum, dem jeder Ruhige sofort die äusserste Eingenommenheit gegen mein Werk ansah, war aber durch eine wunderliche Fürsorge derjenigen, welche am ersten Aufführungstage einzig die Plätze zu vergeben und mir die Unterbringung meiner wenigen persönlichen Freunde fast ganz unmöglich gemacht hatten, an diesem Abende im Theater der Grossen Oper versammelt; rechnen Sie hierzu die ganze pariser Presse, welche bei solchen Gelegenheiten officiel eingeladen wird, und deren feindseligste Tendenz gegen mich Sie einfach aus ihren Berichten entnehmen können, so glauben Sie wohl, dass ich von einem grossen Siege vermeine sprechen zu dürfen, wenn ich Ihnen ganz wahrhaft zu berichten habe, dass der keineswegs hinreissenden Aufführung meines Werkes stärkerer und einstimmigerer Beifall geklatscht wurde, als ich persönlich es in Deutschland noch erlebt habe. Die eigentlichen Tonangeber der anfänglich vielleicht fast allgemeinen Opposition, mehrere, ja, wohl alle hiesigen Musik-Recensenten, welche bis dahin ihr Möglichstes aufgeboten hatten, die Aufmerksamkeit des Publicums vom Anhören abzuziehen, geriethen gegen Ende des zweiten Actes offenbar in Furcht, einem vollständigen und glänzenden Erfolge des Tannhäuser beiwohnen zu müssen, und griffen nun zu dem Mittel, nach Stichworten, welche sie in den General-Proben verabredet hatten, in gröbliches Gelächter auszubrechen, wodurch sie bereits am Schlusse des zweiten Actes eine genügend störende Diversion zu Stande brachten, um eine bedeutende Manifestation beim Fallen des Vorhangs zu schwächen. Dieselben Herren hatten in den General-Proben, an deren Besuch ich sie ebenfalls nicht zu hindern vermocht hatte, jedenfalls wahrgenommen, dass der eigentliche Erfolg der Oper in der Ausführung des dritten Actes gewahrt liege. Eine vortreffliche Decoration des Herrn Despléchin, das Thal vor der Wartburg in herbstlicher Abendbeleuchtung darstellend, übte in den Proben bereits auf alle Anwesenden den Zauber aus, durch welchen wachsend die für die folgenden Scenen nöthige Stimmung unwiderstehlich sich bezeugte; von Seiten der Darsteller waren diese Scenen der Glanzpunkt der ganzen Leistung; ganz unübertrefflich schön wurde der Pil-

gerchor gesungen und scenisch ausgeführt; das Gebet der Elisabeth, von Fräulein Sax vollständig und mit ergreifendem Ausdruck wiedergegeben, die Phantasie an den Abendstern, von Morelli mit vollendeter elegischer Zartheit vorgetragen, leiteten den besten Theil der Leistung Niemann's, die Erzählung der Pilgerfahrt, welche dem Künstler stets die lebhafteste Anerkennung gewann, so glücklich ein, dass ein ganz ausnahmsweise bedeutender Erfolg eben dieses dritten Actes gerade auch dem feindseligsten Gegner meines Werkes gesichert erschien. Gerade an diesem Act nun vergriffen sich die bezeichneten Häupter, und suchten jedes Aufkommen der nöthigen gesammelten Stimmung durch Ausbrüche heftigen Lachens, wozu die geringfügigsten Anlässe kindische Vorwände bieten mussten, zu hindern. Von diesen widerwärtigen Demonstrationen unbeirrt, liessen weder meine Sänger sich werfen, noch das Publicum sich abhalten, ihren tapferen Anstrengungen, denen oft reichlicher Beifall lohnte, seine theilnehmende Aufmerksamkeit zu widmen; am Schlusse aber wurde, beim stürmischen Hervorruf der Darsteller, endlich die Opposition gänzlich zu Boden gehalten.

„Dass ich nicht geirrt hatte, den Erfolg dieses Abends als einen vollständigen Sieg anzusehen, bewies mir die Haltung des Publicums am Abende der zweiten Aufführung; denn hier entschied es sich, mit welcher Opposition ich fortan es einzig nur noch zu thun haben sollte, nämlich mit dem hiesigen Jockey-Club, den ich so wohl nennen darf, da mit dem Rufe: *à la porte les Jockeys!* das Publicum selbst laut und öffentlich meine Hauptgegner bezeichnet hat. Die Mitglieder dieses Clubs, deren Berechtigung dazu, sich für die Herren der Grossen Oper anzusehen, ich Ihnen nicht näher zu erörtern nöthig habe, und welche durch die Abwesenheit des üblichen Ballets um die Stunde ihres Eintrittes in das Theater, also gegen die Mitte der Vorstellung, in ihrem Interesse sich tief verletzt fühlten, waren mit Entsetzen inne geworden, dass der Tannhäuser bei der ersten Aufführung eben nicht gefallen war, sondern in Wahrheit triumphirt hatte. Von nun an war es ihre Sache, zu verhindern, dass diese balletlose Oper ihnen Abend für Abend vorgeführt würde, und zu diesem Zwecke hatte man sich auf dem Wege vom Diner zur Oper eine Anzahl Jagdpfeifen und ähnliche Instrumente gekauft, mit welchen alsbald nach ihrem Eintritte auf die unbefangenste Weise gegen den Tannhäuser manövrirt wurde. Bis dahin, nämlich während des ersten und bis gegen die Mitte des zweiten Actes, hatte nicht eine Spur von Opposition sich mehr bemerklich gemacht, und der anhaltendste Applaus hatte ungestört die am schnellsten beliebt gewordenen Stellen meiner Oper begleitet. Von nun an half aber keine Beifalls-Demonstration mehr: vergebens demonstrirte selbst der Kaiser mit seiner Gemahlin zum zweiten Male zu Gunsten meines Werkes; von denjenigen, die sich als Meister des Saales betrachten und sämmtlich zur höchsten Aristokratie Frankreichs gehören, war die unwiderrufliche Verurtheilung des Tannhäuser ausgesprochen. Bis an den Schluss begleiteten Pfeifen und Flageolets jeden Applaus des Publicums.

„Bei der gänzlichen Ohnmacht der Direction gegen diesen mächtigen Club, bei der offenbaren Scheu selbst des Staats-Ministers, mit den Gliedern dieses Clubs sich ernstlich zu verfeinden, erkannte ich, dass ich den mir so treu sich bewährenden Künstlern der Scene nicht zumuthen dürfe, sich länger und wiederholt den abscheulichen Aufregungen, denen man sie gewissenlos Preis gab (natürlich in der Absicht, sie gänzlich zum Abtreten zu zwingen), auszusetzen. Ich erklärte der Direction, meine Oper zurückzuziehen, und willigte in eine dritte Aufführung nur unter der Bedingung, dass sie an einem Sonntage, also ausser dem Abonnement, somit unter Umständen, welche die Abonnenten nicht reizen und dagegen dem eigentlichen Publicum den Saal vollständig einräumen sollten, Statt finde. Mein Wunsch, diese Vorstellung auch auf der Affiche als „letzte" zu bezeichnen, ward nicht für zulässig gehalten, und mir blieb nur übrig, meinen Bekannten persönlich sie als solche anzukündigen. Diese Vorsichts-Maassregeln hatten aber die Besorgniss des Jockey-Clubs nicht zu zerstören vermocht; vielmehr glaubte derselbe in dieser Sonntags-Aufführung eine kühne und für seine Interessen gefährliche Demonstration erkennen zu müssen, nach welcher, die Oper einmal mit unbestrittenem Erfolge zur Aufnahme gebracht, das verhasste Werk ihnen leicht mit Gewalt aufgedrungen werden dürfte. An die Aufrichtigkeit meiner Versicherung, gerade im Falle eines solchen Erfolges den Tannhäuser desto gewisser zurückziehen zu wollen, hatte man zu glauben nicht den Muth gehabt. Somit entsagten die Herren ihren anderweitigen Vergnügungen für diesen Abend, kehrten abermals mit vollster Rüstung in die Oper zurück und erneuerten die Scenen des zweiten Abends. Diesmal stieg die Erbitterung des Publicums, welches durchaus verhindert werden sollte, der Aufführung zu folgen, auf einen, wie man mir versicherte, bis dahin ungekannten Grad, und es gehörte wohl nur die, wie es scheint, unantastbare sociale Stellung der Herren Ruhestörer dazu, sie vor thätlicher übler Behandlung zu sichern. Sage ich es kurz, dass ich, wie ich erstaunt über die zügellose Haltung jener Herren, eben so ergriffen und gerührt von den heroischen Anstrengungen des eigentlichen Publicums, mir Gerechtigkeit zu verschaffen, bin, und nichts weniger mir in den Sinn kommen kann, als an dem pariser Publicum,

sobald es sich auf einem ihm angehörigen neutralen Terrain befindet, im Mindesten zu zweifeln.

„Meine nun officiel angekündigte Zurückziehung meiner Partitur hat die Direction der Oper in wirkliche und grosse Verlegenheit gesetzt. Sie bekennt laut und offen, in dem Falle meiner Oper einen der grössten Erfolge zu ersehen, denn sie kann sich nicht entsinnen, jemals das Publicum mit so grosser Lebhaftigkeit für ein angefochtenes Werk Partei ergreifen gesehen zu haben. Die reichlichsten Geld-Einnahmen erscheinen ihr mit dem Tannhäuser gesichert, für dessen Aufführungen bereits der Saal im Voraus wiederholt verkauft ist. Ihr wird von wachsender Erbitterung des Publicums berichtet, welches sein Interesse, ein neues, vielbesprochenes Werk ruhig hören und würdigen zu können, von einer der Zahl nach ungemein kleinen Partei verwehrt sieht. Ich erfahre, dass der Kaiser der Sache durchaus geneigt bleiben soll, dass die Kaiserin sich gern zur Beschützerin meiner Oper aufwerfen und Garantieen gegen fernere Ruhestörungen verlangen wolle. In diesem Augenblicke circulirt unter den Musikern, Malern, Künstlern und Schriftstellern von Paris eine an den Staats-Minister gerichtete Protestation wegen der unwürdigen Vorfälle im Opernhause, die, wie man mir sagt, zahlreich unterzeichnet wird. Unter solchen Umständen sollte mir leicht Muth dazu gemacht werden können, meine Oper wieder aufzunehmen. Eine wichtige künstlerische Rücksicht hält mich aber davon ab. Bisher ist es noch zu keinem ruhigen und gesammelten Anhören meines Werkes gekommen; der eigentliche Charakter desselben, welcher in einer meiner Absicht entsprechenden Nöthigung zu einer dem gewöhnlichen Opern-Publicum fremden, das Ganze erfassenden Stimmung liegt, ist den Zuhörern noch nicht aufgegangen, wogegen diese bis jetzt sich nur an glänzende und leicht ansprechende äussere Momente, wie sie mir eigentlich nur als Staffage dienen, halten, diese bemerken und, wie sie es gethan, mit lebhafter Sympathie aufnehmen konnten. Könnte und sollte es nun zum ruhigen, andächtigen Anhören meiner Oper kommen, so fürchte ich nach dem, was ich Ihnen zuvor über den Charakter der hiesigen Aufführung andeutete, die innere Schwäche, Schwunglosigkeit dieser Aufführung, die allen denen, die das Werk genauer kennen, kein Geheimniss geblieben ist, und für deren Hebung persönlich zu interveniren mir verwehrt worden ist, müsse allmählich offen an den Tag treten, so dass ich einem gründlichen, nicht bloss äusserlichen Erfolge meiner Oper für diesmal nicht entgegen zu sehen glauben könnte. Möge somit jetzt alles Ungenügende dieser Aufführung unter dem Staube jener drei Schlacht-Abende gnädig verdeckt bleiben, und möge Mancher, der meine auf ihn gesetzten Hoffnungen schmerzlich enttäuschte, für diesmal mit dem Glauben sich retten, er sei für eine gute Sache und um dieser Sache willen gefallen!

„Somit möge für diesmal der pariser Tannhäuser ausgespielt haben. Sollte der Wunsch ernster Freunde meiner Kunst in Erfüllung gehen, sollte ein Project, mit welchem man sich so eben von sehr sachverständiger Seite her ernstlich trägt, und welches auf nichts Geringeres als auf schleunigste Gründung eines neuen Operntheaters zur Verwirklichung der von mir auch hier angeregten Reformen ausgeht, ausgeführt werden, so hören Sie vielleicht selbst von Paris aus noch einmal auch vom Tannhäuser.

„Was sich bis heute in Bezug auf mein Werk in Paris zugetragen, seien Sie versichert, hiermit der vollständigsten Wahrheit gemäss erfahren zu haben; sei Ihnen einfach dafür Bürge, dass es mir unmöglich ist, mich mit einem Anscheine zu befriedigen, wenn mein innerster Wunsch dabei unerfüllt geblieben, und dieser ist nur durch das Bewusstsein zu stillen, einen wirklich verständnissvollen Eindruck hervorgerufen zu haben.

„Herzlichen Gruss von Ihrem

„Richard Wagner."

Wir fügen dieser bescheidenen Selbstvertheidigung vor dem Gerichte der öffentlichen Meinung weiter nichts hinzu, als die Verweisung auf den Anfang von Cicero's Reden gegen Verres: — *nemo quemquam tam audacem etc. arbitrabatur, qui — tam multis testibus convictus — — — auderet. Est idem, qui fuit semper.*

Aus Aachen.

[Matthäus-Passion von J. S. Bach — Requiem für Männerchor von Soubre.]

Seit meinem letzten Schreiben habe ich Ihnen über zwei Concerte zu berichten, die wirkliche musicalische Festlichkeiten waren.

Zunächst und hauptsächlich verdient diesen Namen die Aufführung der Passionsmusik nach dem Matthäus-Evangelium von J. S. Bach, welche am Dinstag vor Ostern in dem schönen Bernärts'schen Saale Statt fand, welcher sowohl durch die Masse der Mitwirkenden (220 im Doppelchor, 50 im Knabenchor, 60 im Orchester) als durch das zahlreiche Publicum, das schon Tags zuvor in grosser Menge zu der Hauptprobe geströmt war, einen imposanten Anblick darbot. Ich brauche nicht im Einzelnen auf das Verdienst der Phalanx unserer musicalischen Kräfte und ihres geschickten und sicheren Leiters, des Herrn Wüllner, der Tags vorher den ehrenvollen Titel eines königlichen Musik-Directors erhalten hatte, einzugehen; das aber dürfte wohl, ohne Widerspruch zu erfahren, fest

stehen, dass die diesjährige Aufführung der Passion das Beste von dem Guten war, was seit Wüllner's Wirksamkeit in Aachen geleistet worden ist.

Erfreulich ist es, dass die Bach'sche Passion in allen grösseren rheinischen Städten als musicalische Vorfeier des Osterfestes heimisch wird. Man wetteifert, sie aufzuführen, und streitet sich um den berühmten Vertreter der Partie des Evangelisten, Herrn Karl Schneider, den Sie dieses Mal in Köln nicht haben konnten, weil von oben her befohlen wurde, dass er erst „Prophet" in Wiesbaden und dann „Evangelist" am Niederrheine sein müsse, was allerdings der historischen Ordnung entsprach. So kam es denn, dass nur aus drei Städten, nicht aus vieren, in der Charwoche der Ruhm des trefflichen Sängers erschallen konnte. Und nun Julius Stockhausen noch dazu! Solche Künstler sind Ausnahme-Naturen, Gestirne, welche nur selten erscheinen, um dann durch Glanz und Wärme desto herrlicher zu erquicken. Es ist unmöglich, mehr Ruhe, Würde und ergreifenden Ausdruck in die Worte des Erlösers zu legen, als dieser grosse Sänger es thut. Fräulein Genast (Sopran) hat sich uns durch ihre Leistung in einem neuen, günstigen Lichte gezeigt; sie erhielt wärmsten Beifall; wir wünschen ihr nur etwas mehr Gleichmässigkeit der Stimme und eine deutlichere Aussprache. Der ausserordentliche Erfolg, den Frau Pothoff durch den Vortrag der Alt-Partie im vorigen Jahre errang, hatte die Erwartung des Publicums aufs höchste gespannt; aber das schöne Talent und die majestätische Würde des Vortrags, besonders der Arien im zweiten Theile, rechtfertigten vollkommen die allgemeine Erwartung, und es brach gleich „Blitzen und Donnern" ein Sturm von Beifall in der Zuhörerschaft aus, wie er sich an diesem Abende so enthusiastisch nicht wiederholt hat. Schliesslich müssen wir allen, die zu dieser Aufführung, deren Andenken so bald nicht schwinden wird, beigetragen haben, den wärmsten Dank aussprechen.

Seitdem unsere Concordia aus dem Wettstreit zu Lüttich als Siegerin zurückgekehrt war, hatte sie hier nicht öffentlich gesungen, wohl aber am 20. März eine schöne Feier in ihrem Kreise veranstaltet, die der Anerkennung der Verdienste ihres Dirigenten, des Herrn Ackens, galt, der während des zweiundzwanzigjährigen Bestehens dieses Männergesang-Vereins mit rastlosem Eifer an dessen Spitze thätig gewesen ist. Als bleibender Ausdruck dieser Anerkennung wurde Herrn Ackens eine prachtvolle Pendule und eine Adresse überreicht.

Am 7. April veranstaltete die Concordia eine feierliche Aufführung im Theater, deren erster Theil dem Andenken an den dahingeschiedenen König Friedrich Wilhelm IV. geweiht war. Er brachte den Trauermarsch aus Beethoven's *Eroica*, eine ergreifende Gedächtnissrede (von Herrn Branchart, Mitglied des Vereins) und ein *Requiem* von Etienne Soubre aus Lüttich, einem der bedeutendsten und zugleich der bescheidensten belgischen Componisten der gegenwärtigen Zeit.

Dieses *Requiem* ist vor drei Jahren im Auftrage der belgischen Regierung zur Feier der September-Feste in Brüssel geschrieben für Männerstimmen (Doppelchor und Soli) und Orchester, „zum Andenken an die für Belgiens Freiheit im Jahre 1830 gefallenen Vaterlands-Vertheidiger". Das Werk war vortrefflich einstudirt, ging unter Leitung des Componisten ganz vorzüglich und machte einen sichtbaren Eindruck auf das Publicum, welches dem Tondichter die ehrenvollsten Beweise der Anerkennung gab.

Soubre hat die Aufgabe, ein *Requiem* für den genannten Zweck zu schreiben, auf eigenthümliche Weise aufgefasst; er hat sich von der dogmatischen Abstraction fern gehalten und das Drama des Todes für die Freiheit in seiner Wirklichkeit genommen, indem er über die Gefallenen zwar trauert, sie aber zugleich verherrlicht und ihren Heldentod feiert. Gleich die ersten Tacte der Einleitung verkünden mit ihren drei Trompeten den Charakter des Werkes, an den der Componist uns nach jeder Nummer auf dieselbe Weise wieder erinnert. Von den einzelnen Stücken der Partitur zeichnen wir besonders aus das *Kyrie,* ein einfaches Gebet für acht Solostimmen und Doppelchor; das *Dies irae* mit seinem glanzvollen Crescendo, das uns zu dem gewaltigen *Tuba mirum* führt, welches, von allen Stimmen zusammen intonirt und von dem ganzen Orchester und erschütternden Synkopen der Blech-Instrumente getragen, einen überwältigenden Eindruck macht, gegen den das rührende *Recordare* und das *Qui Mariam,* mit sanften Klängen der Holz-Blas-Instrumente begleitet, einen schönen Gegensatz bilden. Das *Oro supplex* und *Lacrymosa* macht, vom Chorbass *unisono* gesungen, grosse Wirkung, während sich das *Huic ergo,* vom Tenor *sotto voce* vorgetragen, daran schliesst. Das *Sanctus* wird von einem hohen Sopran angestimmt, den die Violinen ebenfalls in den höchsten Chorden begleiten; der volle Chor mit vollem Orchester antwortet der Einzelstimme auf imposante Weise, wie sich auch im *Pie Jesu* die Tenor-Solostimme mit dem Chor verbindet.

Das sind hauptsächlich die Nummern, welche dem Componisten eine gerechte Ovation von Seiten des Publicums und der Mitwirkenden eingebracht haben. Das Werk ist sehr zu empfehlen, und wenn Ihr ausgezeichneter Franz Weber mit den ihm zu Gebote stehenden Kräften die schöne und dankbare Composition in Köln aufführte und das Publicum zum Richter darüber machte, so möchte ich ihm ein glänzendes Resultat im Voraus verbürgen.

Der zweite Theil des Concertes enthielt Lindpaintner's Ouverture zum Faust; die zwei Gesänge, mit denen die Concordia den Ehrenpreis in Lüttich gewonnen, deren Vortrag mit enthusiastischem Beifall aufgenommen wurde; ein *Ave maris stella,* Terzett für Tenor, Bariton und Bass von Herrn Ackens, ein recht melodisches und geschickt instrumentirtes Stück; eine Scene: „Andreas Hofer", von Neeb, in welcher Herr Bergstein, Gesanglehrer hierselbst, einen grossen Erfolg errang, und zuletzt „Das Glück von Edenhall", ein nachgelassenes Werk für Solo, Männerchor und Orchester von Rob. Schumann, welches zwar sehr gut ausgeführt wurde, dessen vorzüglichster Werth aber in Instrumental-Effecten besteht, während mit Ausnahme weniger Stellen der melodische Quell sich als gänzlich versiegt erweis't.

Aachen, den 15. April 1861. N.

Tages- und Unterhaltungs-Blatt.

Köln, 17. April. Herr K. J. Brambach, der neuerwählte städtische Musik-Director in Bonn (wo er geboren), ist ein Zögling des hiesigen Conservatoriums, welches er durch mehrere Jahre besuchte. Bei seinem Austritt aus demselben wurde ihm die Auszeichnung zu Theil, das Stipendium der Mozart-Stiftung in Frankfurt zu gewinnen. Er setzte nun seine Studien als Componist unter Leitung des Herrn Capellmeisters Hiller fort, und mehrere seiner bei Breitkopf u. Härtel veröffentlichten Arbeiten (namentlich ein kürzlich erschienenes grosses Settett für Piano und Streich-Instrumente) zeugen eben so sehr von seinem Talente und seinem edlen Streben, wie von der trefflichen bereits errungenen Ausbildung desselben. Als tüchtiger Clavierspieler und ausgezeichneter Lehrer hat er sich sowohl in der hiesigen Dilettantenwelt, wie am Conservatorium bewährt. Ohne Zweifel wird sein Einfluss auf die musicalischen Verhältnisse seiner Vaterstadt ein fruchtbringender sein. — Ein jüngerer Schüler des hiesigen Conservatoriums, Aug. Grüters aus Uerdingen, der sich letzten Herbst bei seinem Austritt aus der Schule nach Frankreich wandte, hat dort, fremd und ohne alle Protection, trotz einer grossen Concurrenz französischer Tonkünstler, durch seine tüchtigen Leistungen die Stelle des städtischen Musik-Directors in Troyes bekommen, was übrigens der Liberalität der Franzosen gegen Ausländer nicht weniger Ehre macht, als dem jugendlichen Musiker und der Schule, aus der er hervorgegangen.

Düsseldorf, 20. April. Die gestrige Aufführung der Oper „Lucrezia Borgia" auf dem hiesigen Theater war durch das Debut des Fräuleins Philippine Papiée aus Köln, welche darin als Orsino auftrat, besonders interessant. Die junge Künstlerin errang nicht nur durch ihren Gesang, sondern auch durch ihr Spiel, welches ein unverkennbares Talent für die Bühne offenbarte, und in Betracht des ersten Auftretens allgemeine Verwunderung erregte, einen entschiedenen Erfolg. Gleich die erste Strophe der Erzählung des Traumes wurde mit lebhaftem Applaus aufgenommen, der sich nach der Fermate der zweiten noch steigerte, und nach dem ersten Acte wurde die Debutantin gerufen. Im dritten Acte zollte das Publicum dem Vortrage des Trinkliedes noch lauteren Beifall, und nach dem Schlusse der Oper wurde sie wiederum gerufen. Fräulein Papiée hat ihre musicalisch-dramatische Ausbildung in Köln Anfangs durch Herrn E. Koch und in den letzten Jahren durch Herrn Prof. Bischoff erhalten. (K. Z.)

Der düsseldorfer Männer-Gesangverein „Concordia" beabsichtigt, am 29. und 30. Juni in hiesiger Stadt ein Musikfest, wie das im Jahre 1852 gefeierte, zu veranstalten. Zur Theilnahme an diesem Feste sollen die namhaftesten Vereine Rheinlands und Westfalens eingeladen werden.

Essen. Die Soireen für Kammermusik, welche die Herren Gebrüder Helfer und Fräulein Schramm (früher Schülerin der kölner Musikschule) veranstalteten, fanden durch die Leistungen und durch die Programme eben so viel Theilnahme wie Beifall. Die Clavier-Partie wurde abwechselnd von Fräul. Schramm und Herrn E. Helfer ausgeführt. In der zweiten Soiree hörten wir einige Gesangstücke, welche Fräulein Jenny Niethen aus Köln sehr rein und mit schönem Ausdruck vortrug; unser sonst ziemlich kaltes Publicum wurde durch diese Gesang-Vorträge ganz begeistert, so dass Fräulein Niethen auf wiederholten Applaus noch ein schwedisches Volklied zugab. Möge Fräulein Niethen in der freundlichen Aufnahme einen Sporn zu weiterem Streben finden. — Die dritte Soiree erhielt ein besonderes Interesse durch die Mitwirkung des Herrn Max Bruch aus Köln, welcher sich einige Zeit hier bei Verwandten aufhält. — Das Programm enthielt: Phantasie für zwei Flügel von M. Bruch, vorgetragen vom Componisten und von Frl. Schramm. Die Composition, welche sich durch tief durchdachte Arbeit auszeichnet, wurde sehr gut executirt und mit Beifall aufgenommen. Dann folgte ein Solo für Violoncell, welches Herr E. Helfer mit bekannter Bravour und innigem Gefühl vortrug, und hierauf die Perle des Abends, eine Sonate in *D-dur* für zwei Flügel von Mozart, ebenfalls von Herrn Bruch und Fräul. Schramm meisterhaft vorgetragen. Den Schluss bildete das reizende Trio von Mendelssohn in *D-moll;* die Herren Bruch und Gebrüder Helfer wetteiferten in Meisterschaft des Vortrags. — Jetzt steht noch ein Concert des Gesang-Vereins in Aussicht, worin unter Anderem „Die Birken und die Erlen" von Max Bruch unter Leitung des Componisten aufgeführt werden sollen.

Leipzig. Der Fonds zur Unterstützung der Hinterlassenen unseres Altmeisters des deutschen Männergesanges Karl Zöllner ergibt bereits ein recht günstiges Resultat; noch manche grosse Städte unseres deutschen Vaterlandes fehlen zwar mit ihren Gaben, werden jedoch sicher nicht zurückbleiben und den Beispielen der Städte Dresden, Magdeburg, Chemnitz, Wien, Danzig, Strassburg, Liverpool, Ancona, Riga, Bucharest, Hannover, Reval u. s. w. folgen und somit die Existenz der Familie sichern helfen. Im Laufe von ein paar Wochen gingen wiederum bedeutende Beträge ein, als: 100 Thlr., Concert des Orpheus in Boston; 100 Thlr., Concert des deutschen Männergesang-Vereins in Cincinnati, Ohio; 25 Thlr., Sammlung unter Deutschen in der Lebati-Prairie, Texas; 35 Thlr., Sammlung des deutschen Gesang-Vereins in Porto Alegre, Brasilien; 122 Thlr., das Comite für Zöllner's Hinterlassene in Lübeck; 50 Thlr., Concert der Liedertafel in Petersburg, welche gleichzeitig ein Gedicht von Ernst Krabé beifügte.

N. S. Unter Mittheilung obiger Nachricht des Vereins für K. Zöllner's Hinterlassene in Leipzig, der die ehrenwerthesten Namen unter seinen Mitgliedern aufweis't (z. B. Hauptmann, Moscheles, David, Härtel, Benedix, Weigel, Voigt u. s. w.), erinnern wir an den Aufruf desselben, der in Nr. 44 des Jahrgangs 1860 vom 27. October abgedruckt ist. Mit Bedauern vermissen wir unter der obigen Aufzählung von Städten, aus denen Beiträge geflossen, die rheinpreussischen Städte Köln, Aachen, Elberfeld, Barmen, Düsseldorf, Bonn u. s. w., in denen allen der Männergesang doch so sehr gepflegt wird! Möchten recht bald auch von unserer

Provinz aus reichliche Spenden zur Erreichung des schönen Zweckes beitragen, die Noth der Hinterbliebenen eines deutschen Tondichters zu lindern!

Die Beiträge sind an Herrn Karl Voigt (Firma Berger & Voigt) in Leipzig einzusenden — In Köln wird sie die Expedition der Niederrhein. Musik-Zeitung, M. DuMont-Schauberg'sche Buchhandlung, gern in Empfang nehmen.

Alfred Jaell. Die pariser Blätter sind voll von überströmender Begeisterung für die eminente Virtuosität, die A. Jaell in seinem Concerte am 12. April von Neuem bekundet hat. „Was wir gehört haben," — so schreibt man uns — „gränzt in der That an das Wunderbare. Seit Rubinstein hat das Pianoforte nicht eine solche Meisterhand gefühlt. Der Tannhäuser-Marsch, von Liszt eingerichtet, klang wie ein Orchesterstück, von Wagner selbst dirigirt; dem tausendstimmigen Rufe nach Wiederholung gab A. Jaell nach, spielte aber statt deren sein Arrangement des Pilgerchors. Bei dem Schlusse desselben mit der famosen Violin-Passage stand das ganze Auditorium auf, um sich sichtbar zu überzeugen, dass ein einziger Mann diese gewaltige Wirkung auf einem einzigen Instrumente hervorbringe. Und neben dieser ungeheuren Kraft welche Feinheit der Ausführung, welche elegische Anmuth, welche Nuancen der Klangfarbe! Auch der Walzer von Chopin wurde *da capo* verlangt; überhaupt war der Erfolg bei der glänzenden Zuhörerschaft, zu welcher auch die Blüthe der hiesigen Musiker zählte, ein ausnehmend grossartiger. Das Concert begann Jaell mit Mendelssohn's Trio in *C-moll* im Verein mit den ausgezeichneten Künstlern Dupuis und Jacquart; ein Lied ohne Worte von Mendelssohn, eine Gavotte von Bach, und von eigener Composition eine Ballade, *Le Carillon*, und *Le Galop fantastique* zeigten den Meister im Vortrage der verschiedensten Gattungen."

Paris. Herr Niemann hat seinen Contract mit der Direction der grossen Oper, der bis zum 1. Juni lautete, aufgelös't und Paris verlassen. (Er ist bereits in voriger Woche in Hannover wieder angekommen.) — Hector Berlioz's Actien sind durch die Tannhäuser-Faillite gestiegen; man hat seine *Damnation de Faust* im Conservatoire-Concerte (Wunder über Wunder!) aufgeführt, und mit grossem Erfolg; selbst das Orchester hat ihm nach dem Doppelchor der Studenten und Soldaten eine Ovation gebracht.

Petersburg. In der Concert-Saison hiesiger Residenz nehmen die jährlichen Concerte der Herren Wiéniawski und Rubinstein eine besondere Stelle künstlerischer Bedeutung ein. Das Concert von Henri Wiéniawski hat am Freitag den 16. März Statt gefunden. Der wahre Beifallssturm, mit dem Henri Wiéniawski bei seinem Erscheinen begrüsst wurde, liess bei dem Vortrage seines neuen grossen Concertes für die Violine nicht nach und krönte das *Rondo finale* wie das *Allegro con fuoco* und die *Preghiera Larghetto* dieser eleganten und an künstlerisch klar durchgearbeiteten Motiven reichen Composition. An diesem Abende hörten wir auch eine neue Sängerin, Fräul. Bartha Walseck aus Berlin (Köln), die in der grossen Arie aus dem Freischütz debutirte, und zwar mit einem Erfolg, wie er einer hier unbekannten Sängerin wohl selten zu Theil wird. Wir mussten vor Allem die musicalische Durchbildung dieser Sängerin schätzen; die Intonation ward mit Sicherheit und Reinheit ausgeführt und der Vortrag mit allen Nuancen musicalischen Verständnisses geschmückt. Hoffentlich wird Fräulein Walseck nicht bloss als flüchtiger Singvogel für die Concert-Saison erschienen sein, sondern im Käfig der Kunst hier länger gefangen gehalten werden. — Im Saale Bernadaky war am 17. ein gewähltes Concert-Publicum versammelt, das mit lautem Beifall den schon hier bekannten jungen Cellisten Herrn Arved Poorten aus Riga empfing. Das schöne Talent dieses jungen Künstlers macht immer bedeutendere Fortschritte, und hatten wir schon früher Gelegenheit, die grosse Technik seines Spiels zu bewundern, so tritt jetzt immer mehr das geistige Beleben, wie es namentlich in dem Romberg'schen Andante und der Barcarole von Karl Schubert sich bewährte, in der künstlerischen Reproduction hervor. In den musicalischen Strauss, den dieser Concertabend dem dankbaren Publicum entgegentrug, verwebten sich einige duftige Liederblumen von Schumann, Rubinstein, Mendelssohn, bei deren Vortrag Fräulein Bartha Walseck auch ihre Begabung für lyrische Composition unter vielem Applaus an den Tag legte.

Die Niederrheinische Musik-Zeitung

erscheint jeden Samstag in einem ganzen Bogen mit zwanglosen Beilagen. — Der Abonnementspreis beträgt für das Halbjahr 2 Thlr., bei den K. preuss. Post-Anstalten 2 Thlr. 5 Sgr. Eine einzelne Nummer 4 Sgr.

Briefe und Zusendungen aller Art werden unter der Adresse der M. DuMont-Schauberg'schen Buchhandlung in Köln erbeten.

Verantwortlicher Herausgeber: Prof. *L. Bischoff* in Köln.

Verleger: *M. DuMont-Schauberg*'sche Buchhandlung in Köln.

Drucker: *M. DuMont-Schauberg* in Köln, Breitstrasse 76 u. 78.

Niederrheinische Musik-Zeitung

für Kunstfreunde und Künstler.

Herausgegeben von Professor *L. Bischoff.* — Verlag der *M. DuMont-Schauberg*'schen Buchhandlung.

Nr. 18. KÖLN, 4. Mai 1861. IX. Jahrgang.

Musicalische Zustände in Altona.

(Schluss. S. Nr. 16.)

Einen zweiten Zeitraum für die musicalischen Zustände in Altona nimmt der Verfasser von 1817 bis 1849 an. In dieser Periode war es vorzüglich oder vielmehr ganz allein die ausdauerndste und opferwilligste Liebe und Thätigkeit des Dr. Mutzenbecher, welche unter zahlreichen Hemmnissen das musicalische Leben in Altona, das durch die Kriegszeiten gänzlich erloschen war, seit dem Jahre 1817 wieder neu erweckte und eine lange Reihe von Jahren hindurch aufrecht hielt.

Er gründete einen Gesangverein, baute einen Concertsaal, die Tonhalle genannt, richtete regelmässige Concerte ein und schoss zu den Kosten derselben fast alljährlich aus eigenen Mitteln bedeutende Summen zu. Die Unterstützung von Seiten des Publicums war sehr schwach: „im Winter 1829—1830 z. B., in welchem neun auswärtige Künstler auftraten, hatte die Concert-Casse nur über 130 Mark für jedes Concert zu verfügen". Man kann sich also eine Vorstellung von den Opfern machen, die der treffliche Mann bringen musste, um die Kunst nicht sinken zu lassen. Sein beharrliches Streben brachte ausser der Stiftung des Gesangvereins auch die Errichtung einer Gesangschule (die bis zu seinem Tode—den 24. Mai 1838—bestand) und die Ausführung regelmässiger Concert- und Kirchen-Musiken zu Stande. Die Herstellung eines wohl organisirten Kirchengesanges scheiterte theils an den nöthigen Mitteln, theils an der Abgeneigtheit der Geistlichkeit.

Ausser dem Dr. Mutzenbecher machten sich in diesem Zeitraume Herr J. P. R. Reinecke (Vater des Musik-Directors Karl Reinecke in Breslau) durch Stiftung eines Orchester-Vereins, die Herren Wilhelm und Karl Blaun, letzterer Dirigent der Concerte und mit dem Cantor Petersen Gründer der Sing-Akademie (um 1845) und Dirigent der Kirchenmusiken, um die Tonkunst in Altona verdient. Aufgeführt wurden Oratorien und geistliche Musiken von Händel, Ph. E. Bach, Mozart, Haydn, Beethoven, Spohr (Die letzten Dinge sieben Mal), F. Schneider, Stadler, Schulz (Athalia, Maria und Johannes), Naumann, A. Romberg, Kunzen (Hallelujah), Lindpaintner (*Te Deum*), F. Ries, Schicht, Winter, Neukomm, Weyse (Weihnachts-Cantate, Hymne), F. Grund, Schwencke u. s. w., zuletzt auch von Mendelssohn-Bartholdy.

Es geht aus der Darstellung des zweiten Zeitraumes hervor, „dass Altona, während es früher ganz an einheimischen Kräften fehlte, nunmehr selbst in Mutzenbecher einen Beförderer der Kunst gefunden hatte, dessen eifriges Streben die Wirksamkeit vieler anderen minder Begabten ersetzen konnte. Derselbe fand indess bei seinen Mitbürgern nicht das Interesse vor, welches sein lebendiger Sinn und seine Verehrung für die Kunst zu erwarten berechtigt war. Beim Lesen seiner Berichte ergreift uns nicht selten ein wehmüthiges Gefühl, wenn wir sehen, wie niederschlagend sich oft die Verhältnisse seinem begeisterten Streben gegenüber gestalteten, wie er dessen ungeachtet immer mit frischem Muthe neue Hoffnungen schöpfte und neue Quellen ergiebig machte, und wie genügsam und dankbar sich sein für Musik so weit geöffnetes Herz selbst bei Erreichung der kleinsten Erfolge zeigte. Ihm selbst war es nicht mehr vergönnt, die Früchte des Bodens, den er bepflanzt hatte, reifen zu sehen; denn erst nach seinem Ableben zeigte sich allmählich ein regerer Sinn und ein weiter verbreitetes Streben für Musik. Wenn diese günstigere Stellung, welche die Kunst jetzt einnimmt, auch selbstverständlich zum Theil aus der immer fortschreitenden, nach grösserer Befriedigung strebenden Bildung hervorgegangen, und wenn auch Andere wesentlich dazu beigetragen, ihr diese bessere Stellung zu verschaffen, so dürfen wir doch nie verkennen, dass Mutzenbecher hier einen Grund gelegt hatte, auf welchem das Fortbauen ein viel leichteres Werk war, als es unter anderen Umständen der

Fall gewesen wäre. Er pflanzte den Keim bei vielen der jetzt thätig Fortstrebenden, oder er pflegte denselben zu reicherer Entfaltung der Blüthen; er bearbeitete das brach liegende Feld nach allen Seiten mit energischer Hand. Fast alle älteren Musiker Altona's, welche die Pflege und Behandlung der Musik in die verschiedenen bürgerlichen Kreise hineingetragen und ausgebildet haben, haben einen nicht unwesentlichen Theil ihrer musicalischen Bildung aus ihrem Verkehr mit ihm gezogen; er bildete nicht allein Schüler, sondern auch Lehrer heran. Und wie lange hätte Altona damals wohl auf einen Concertsaal warten müssen, wenn Mutzenbecher nicht gewesen wäre!"

„Mutzenbecher war im gewöhnlichen Verkehr interessant und anregend, dabei bis im hohen Alter bei freundschaftlichen Zusammenkünften, namentlich wenn gute Musik dabei zum Vorschein kam, heiter und aufgeräumt. Da ihm eigentlich kein Zweig gelehrten Wissens fremd geblieben war, so war es stets lehrreich, ihn sich mittheilen und seine Urtheile begründen zu hören. Neben einer grossen technischen Fertigkeit in der Musik, namentlich auch als Piano- und Orgelspieler, hatte er sich tiefe theoretische Kenntnisse in der Kunst zu eigen gemacht, und im Gesange war er selbst meisterhaft ausgebildet, obwohl die Natur ihm eben keine schöne Stimme verliehen hatte. Eine etwas steife Geschmacksrichtung mochte man mitunter an seinen Productionen zu tadeln haben, aber seine Vortragsweise an sich zeigte immer dieselbe geistvolle, charakteristische Auffassung und die vollständige Herrschaft, die er über seine Kehle übte. Die Arie des Sarastro z. B. (O Isis und Osiris) erinnern wir uns noch im vorgerückten Alter von ihm in einer Weise gehört zu haben, wie sie die erhabene Einfachheit dieses Musikstückes nur zu fordern berechtigt ist. Auch mit der Orgelbaukunst war er wohl vertraut. Als im Jahre 1836 die Orgel in der hiesigen Hauptkirche einer Reparatur unterzogen wurde, wurden mehrere Verbesserungen seinen Angaben zufolge dabei angebracht, und die nicht unbeträchtlichen Kosten für diese letzteren bezahlte er selbst aus blossem Interesse für die Sache.

„In seinen Einladungsblättern zu den Concerten findet sich eine grosse Sammlung interessanter musicalischer Notizen, namentlich auch geschichtlicher Mittheilungen und kritischer und theoretischer Abhandlungen. Aus seinem Nachlasse wurden noch ähnliche Arbeiten von ihm und viele wissenschaftliche und musicalische Sammlungen von dem verstorbenen Professor Dehn in Berlin (einem geborenen Altonaer) für die königliche Bibliothek angekauft. Was Mutzenbecher's Compositionen betrifft, so müssen wir bekennen, dass wir nichts Fesselndes in selbigen finden können. Er hat auch wohl selbst gefühlt, dass seine Productionsfähigkeit sich nicht über eine gewöhnliche erstreckte."

In den vierziger Jahren, der Blüthezeit des Männergesanges, bildeten sich in Altona auch an drei bis vier Liedertafeln, welche noch jetzt bestehen. Der Verfasser sagt sehr wohl zu beherzigende Worte über das Wesen des Männergesanges und sein Verhältniss zur Tonkunst. Nachdem er die Berechtigung und die theilweise vortheilhafte Einwirkung desselben auf allgemeinere musicalische Bildung warm vertheidigt, verschweigt er auch die Schattenseiten der Liedertafeln nicht und fährt also fort:

„Gute Compositionen gibt es verhältnissmässig wenig; dieselben sind bald durchgesungen, die vielen faden und trivialen dagegen, mit denen der Männergesang namentlich in neuerer Zeit überschwemmt ist, füllen bald den grössten Theil der Zeit aus, und auch die Geschmacksrichtung wird dadurch eine verfehlte. Dazu kommt, dass in Folge der Tendenz der Vereine meistens keine besonderen Ansprüche an die musicalische Qualification des Eintretenden gemacht werden; es sind daher viele nur Sänger dem Namen nach, und eben diese halten sich, durch den scheinbaren Erfolg ihrer Mitwirkung getäuscht, gar zu leicht für wirkliche Sänger. Es genügt ihnen das, was sie erreichen, sie werden durch diese Beschäftigung von der Theilnahme an eigentlich musicalischen Vereinen und von wirklichen Uebungen im Gesange abgehalten und sind für ein weiteres ausbildendes Streben in der Musik verloren.

„Wenn wir die vorliegende Frage somit vom Standpunkte der Kunstpflege aus betrachten, so müssen wir wünschen, dass alle diejenigen, welche in der Lage sind, ein Mehreres für ihre Ausbildung zu thun, sich auch mit dem Männergesang allein nicht begnügen, sondern ihrem Gesange ein weiteres Feld eröffnen möchten. Wir meinen, dass, nachdem der Männergesang einen wichtigen Theil seiner Aufgabe erfüllt hat und während einer langen Reihe von Jahren mit solchem Nachdruck betrieben ist, es endlich an der Zeit ist, ihn auf das ihm zukommende Maass zu beschränken, und die ausschliessliche und einseitige Ausübung desselben von Seiten eines grossen Theiles der Singenden mit einer weiter ausbildenden Pflege des Gesanges zu vertauschen. In demselben Maasse, wie der Sänger sich von einem verhältnissmässig armen Zweige auf ein reicheres Feld begibt, wird sein Verlangen nach grösserer Ausbildung steigen, ein ernsteres Streben wird ihn anfeuern, und die Kunst wird auch im Grossen bald andere Erfolge aufzuweisen haben."

Den dritten Zeitraum lässt der Verfasser mit dem Jahre 1853, dem Gründungsjahre der gegenwärtigen Sing-Akademie, beginnen.

In der Zwischenzeit von 1848 bis 1852 zerfielen zwar die bisherigen musicalischen Institute mit Ausnahme einiger Liedertafeln, indess bildeten sich doch auch neue Elemente eines künftigen regeren Lebens heran. Höchst förderlich war besonders das Auftreten von John Böie, welcher, nachdem er seine Studien in Braunschweig bei Karl Müller und in Kassel bei Spohr vollendet hatte, in seine Vaterstadt Altona zurückgekehrt war, sehr bald als Violin-Virtuose verdienten Ruf erwarb, einen Cyklus von Quartett-Musik und einen Gesangverein errichtete. Das Bedürfniss eines grösseren Instituts mit allgemeinerer Wirksamkeit für die Tonkunst in einer Stadt von über 45,000 Einwohnern machte sich indess immer mehr geltend, und so entstand im Jahre 1853 (den 28. November) die „Altonaer Sing-Akademie", in deren Vorstand vier Herren (unter ihnen C. Blaun und W. H. Nopitsch, der Verfasser der Schrift, die wir besprechen) und zwei Damen gewählt wurden, die musicalische Direction aber Herrn John Böie übertragen wurde.

Mit der Akademie ist eine Gesangschule verbunden, deren Zweck ist, diejenigen, die noch keinen musicalischen Unterricht genossen oder doch noch nicht hinreichend befähigt sind, an den Uebungen und Aufführungen der Akademie Theil zu nehmen, für den Chorgesang auszubilden. Die Gesangschule hat das ganze Jahr hindurch ihren Fortgang, die Theilnahme daran — es bestehen vier gesonderte Classen für Damen, Herren, Mädchen, Knaben — lässt noch zu wünschen übrig.

Die Zahl der Mitglieder der Akademie betrug bei der Stiftung 200 (dabei 60 singende), und ist gegenwärtig auf 300 (80—90 mitwirkende) und etwa 30 Theilnehmer an der Gesangschule gestiegen. Die Uebungen (nur im Winter Statt findend) werden zwar jetzt besser als früher besucht, „aber die Ueberzeugung von der Nothwendigkeit grösserer geregelter Uebung ist doch unter denjenigen, die sich mit dem Gesange beschäftigen, im Allgemeinen nicht genug anerkannt." Doch hat sich im Ganzen bei der Bevölkerung der Sinn für musicalische Bestrebungen und die Theilnahme daran weit lebhafter gezeigt, als jemals in früherer Zeit.

Die vortrefflich akustisch gebaute „Tonhalle" hat sich als zu klein für die gestiegene Theilnahme an den Concerten erwiesen; diese werden jetzt in dem vom „Bürger-Verein" im Jahre 1857 neu erbauten Saale (80 Fuss lang, 50 Fuss breit, 30 Fuss hoch) gegeben, der ausser der Chor- und Orchester-Bühne bis 650 Zuhörer fasst. Der Verfasser bringt bei Erwähnung dieses Saales ganz interessante Notizen über akustischen Bau und stellt die „Tonhalle" Mutzenbecher's in dieser Beziehung als Muster auf. Es ist bekannt, dass in ihr allerdings jede Art von Musik ausgezeichnet schön klingt.

Die Akademie hat bis jetzt 22 Concerte veranstaltet (in drei anderen mitgewirkt), eines in grösserem Maassstabe in der Hauptkirche am 30. April 1857 (Reinthaler's „Jephta und seine Tochter"), an dessen Erwähnung der Verfasser ganz zweckmässige Betrachtungen über die Verdrängung der Musik aus den protestantischen Kirchen knüpft.

In jenen Concerten kamen zur Aufführung:

Oratorien und kirchliche Gesänge: Palestrina, „*Sicut cervus*"; Ant. Lotti, „*Vere languores*"; N. Jomelli, „*Lux aeterna*"; Händel, „Der Messias" und „Samson"; Mozart, „*Ave verum*" und „*Requiem*"; J. Haydn, „Die Schöpfung" und „Des Staubes eitle Sorgen", Motett; Beethoven, *C-dur*-Messe; Cherubini, „*Requiem*"; L. Spohr, „Die letzten Dinge"; Mendelssohn-Bartholdy, „Paulus", „Elias" und „Der 95. Psalm"; F. Schubert, „Psalm 23" für vierstimmigen Frauenchor, Op. 132; C. Reinthaler, „Jephta und seine Tochter". — Von Vocalwerken anderer Gattung: Beethoven, „Die Ruinen von Athen", nach der Einrichtung von Rob. Heller; Mendelssohn-Bartholdy, „Die erste Walpurgisnacht" und „Athalia"; A. Romberg, Schiller's „Lied von der Glocke"; Rob. Schumann, *Requiem* für Mignon, „Der Rose Pilgerfahrt" und „Das Paradies und die Peri"; N. W. Gade, „Erlkönigs Tochter" und „Comala". — Ausserdem verschiedene Gesänge für gemischten Chor und Solo von F. Paer, F. Hiller, Beethoven, R. Schumann, N. W. Gade, Jul. Stern, C. G. P. Grädener („Irrwischgesang", Gedicht von Pfeiffer; „Der Elfen Zwiegesang", ein Nachtstück für sechsstimmigen Chor und Solo, von R. Reinick) und von John Böie („Geistliches Abendlied" von G. Kinkel, „Verschwiegene Liebe" von E. Hoefer, „Juchhe!" von R. Reinick). — Ferner Arien und Ensembles aus Opern von Händel, Mozart, Righini, Beethoven, J. Rietz', „Dithyrambe" von Schiller, und von Instrumental-Musik Sinfonieen von Mozart, Beethoven, Schubert, und an neuen Orchestersachen: C. G. P. Grädener, *C-moll*-Sinfonie und Ouverture zu Schiller's „Fiesco"; und L. Lee, Musik zu Schiller's „Jungfrau von Orleans".

„Ueber die Grädener'sche Sinfonie ist es schon früher ausgesprochen," sagt der Verfasser, „dass es sich hier um ein imponirendes, mit grossen Zügen gegebenes Tonbild handle, dessen Totalwirkung nie verloren gehen wird, dass aber für das Verständniss dieses vorzugsweise polyphonen Stils die melodische und rhythmische Gliederung der Hauptthemen gar nicht einfach genug sein kann. In der Ouverture zum Fiesco ist das gegebene und bekannte Programm, die Dichtung nämlich, eine grosse Hülfe für das Verfolgen der Intentionen.

[*]

„In der Kammermusik darf das Uebergewicht des Inhalts im individuellen Einflusse auf das Formelle viel weiter gehen; die leichter erreichbare und desshalb häufigere Ausführung findet Kräfte, die mehr Mittel an die Reproduction setzen können, und eine Auswahl von Hörern, die der Sache näher stehen. In diesem Sinne sind auch die drei oft nach dem Manuscript ausgeführten Quartette des Herrn Grädener, welche jetzt im Druck erscheinen, und welchen wir eine möglichst weite Verbreitung wünschen, wohl über die Sinfonie zu stellen."

Beurtheilungen.

Ferdinand Hiller, 24 dreistimmige Vocalisen für Sopran, Mezzo-Sopran und Alt, mit begleitendem Instrumental-Bass, zur Uebung im Solo- und Chorgesange. Gioacchimo Rossini zugeeignet. Op. 82. Zwei Hefte. Partitur. Die Singstimmen sind auch einzeln zu haben. Leipzig, Breitkopf & Härtel.

Hiller's amtliche Thätigkeit als Director des Conservatoriums in Köln hat ihn schon öfter auf das Gebiet der instructiven Composition geführt; seine vortrefflichen „Rhythmischen Studien", seine lehrreichen „Uebungen zum Studium der Harmonie und des Contrapunktes" (Köln, 1860, bei M. DuMont-Schauberg) sind auf diesem Felde gewachsen, und das gegenwärtig vorliegende Werk verdankt seine Entstehung ebenfalls der Absicht, die gründlichen Studien der Musik zu fördern und die didaktische Wirksamkeit weit über den Kreis der zunächst dem Meister anvertrauten Anstalt hinaus zu verbreiten. Und das wird ihm jedenfalls in hohem Maasse gelingen; denn wenn schon die „rhythmischen Studien" allerdings einen Beleg zu dem Satze gaben, dass der schöpferische Geist des Tondichters auch in Compositionen, die eine bestimmte instructive Tendenz haben, mit Freiheit und Anmuth walten könne, so liefern doch diese dreistimmigen Vocalisen den glänzendsten Beweis dafür, wie sich Geist, Erfindungsgabe, Charakteristik des Melodischen, das gründlichste Musikwissen und die grösste Gewandtheit in dessen formeller Anwendung mit einem pädagogischen Zweck auf trefflichste Weise vereinigen lassen.

Es dürfte in diesen 24 dreistimmigen Gesang-Etuden in musicalischer Hinsicht wirklich das Ideal von dem erreicht sein, was der alte Horaz mit seinem „*Omne tulit punctum, qui miscuit utile dulci*" hat bezeichnen wollen. Die durchweg contrapunktische, oft streng canonische, den Musiker häufig durch die überraschendsten Combinationen aufs höchste interessirende Arbeit hindert durchaus nicht den freien Fluss melodischer Entwicklung; der Stil der Gesangübungen der älteren Meister der italiänischen Schule ist in diesen Vocalisen wieder aufgelebt und erscheint durch eine reiche Phantasie mannigfach verjüngt.

Wenngleich diese Uebungen für drei Stimmen gesetzt sind und als Musikstücke auch nur dreistimmig Wirkung machen können, so schliesst dies doch keineswegs ihren Gebrauch für eine einzelne Stimme aus. Dabei haben sie das Gute, dass sie nicht über den gewöhnlichen Umfang der weiblichen Stimmen hinauf oder hinab gehen, ein Erforderniss, das mehrere neuere Vocalisen so sehr vernachlässigen, dass manche bloss für Ausnahmestimmen geschrieben scheinen. Die Basis der Stimmbildung und des ausdrucksvollen Singens liegt in den Tönen der mittleren Stimm-Region vom eingestrichenen *c* bis zum zweigestrichenen *g*, nicht aber in dem Anquälen von Höhe und Tiefe, die nur da cultivirt werden dürfen, wo die Natur sie in leichtem Anschlag und wohllautendem Timbre gegeben hat.

Obgleich sämmtliche Nummern die angegebenen Eigenschaften und Vorzüge besitzen, so möchten wir doch, wenn einzelne hervorgehoben werden sollen, was gerade hier doch sehr auf individueller Ansicht beruhen dürfte, im I. Hefte die Nummern 1, *C-dur*, 4, *E-moll*, 7, *B-dur*, 8, *G-moll*, 10, *C-moll* (grossartig) und 12, *A-dur* (als treffliche Uebung für figurirten Gesang), auszeichnen. Auch die chromatische Vocalise Nr. 9 ist besonders zu erwähnen. —Im II. Hefte Nr. 14, *D-dur*, 15, *Fis-dur* (schwierig), 16, *F-moll* (deren Bass vom Pater Mattei—nicht Wattei, wie durch Versehen gedruckt ist), 17, *As-dur*, 19, *Des-dur* (besonders anmuthig), und von den sehr schwierigen: Nr. 23 in *H-dur* und 24 in *Es-moll*, durch ihren antiken Bach'schen Stil imponirend.

Ueberhaupt sind diese Vocalisen, wie gesagt, auf gründliche Gesangbildung berechnet und daher vorzugsweise den Conservatorien und den Sängerinnen von Beruf (auch denen von Ruf!) anzuempfehlen; für Dilettanten-Tändelei sind sie nicht geschrieben, wohl aber für Dilettanten-Ernst, der übrigens im Allgemeinen weniger ausgestorben sein dürfte, als dies mit dem Künstler-Ernste namentlich bei den Theatersängern der Fall zu sein scheint.

L.

Oskar Guttmann, Gymnastik der Stimme, gestützt auf physiologische Gesetze. Eine Anweisung zum Selbstunterricht in der Uebung und dem richtigen Gebrauche der Sprach- und Gesangs-Organe. Leipzig, Verlagshandlung von J. J. Weber. XX und 144 S. 8.

Unter vorstehendem Titel hat Herr O. Guttmann, Mitglied des Hof- und National-Theaters in Mannheim, der Oeffentlichkeit ein Werkchen übergeben, das Schauspie-

lern und Sängern, Rednern, Geistlichen und Lehrern ganz besonders empfohlen zu werden verdient.

Herr Guttmann hat über den Gegenstand seines Buches in Mannheim Vorlesungen gehalten, die sich ganz besonderen Beifalls zu erfreuen hatten, und gehört zu den gegenwärtig leider sehr seltenen Bühnen-Mitgliedern, die über die Kunst der Rede und des Gesanges nachgedacht und mit Verstand und Ausdauer Erfahrungen über die Mittel, dieser Kunst durch Lehre und Uebung gerecht zu werden, gemacht haben. Wie gut er seine Kunstgenossen kennt, geht aus seinen Aeusserungen in den „Vorbemerkungen" hervor.

„Nicht selten" — sagt er — „hören wir von unseren Kunstjüngern die Phrase: „„Was heisst Methode? Ein Jeder athme und spreche, wie ihm der Schnabel gewachsen ist; in der Schauspielkunst gibt die innere Begabung das Erforderliche, alles Andere ist Nebensache."" —

Aber auch Folgendem stimmen wir vollständig bei: „Vor Allem müssen wir unser tiefes Bedauern über die Vernachlässigung der Redekunst von Seiten der Geistlichen aussprechen. Die hohe Bestimmung des geistlichen Standes glaubt man ausfüllen zu können, wenn zu der geistigen Ausbildung etwas Stimme hinzukommt. Wie soll man aber andächtig bleiben, wenn, abgesehen von künstlerischer Bildung des Vortrages, nicht einmal die erste Bedingung der Rede, die richtige Aussprache des Wortes, erfüllt wird? wenn man z. B. Dinge hört, wie: „„Wir ober waichen nich vun däm Wäge des Hären"" u. dgl. m.?"

Dass in Deutschland in Schulen und sonst überhaupt sehr wenig für die Ausbildung der Sprach-Organe Behufs der Deutlichkeit der Aussprache und der Wohlredenheit gethan wird, ist ebenfalls wahr. Ist doch leider die Bildung der meisten Lehrer in dieser Hinsicht ganz vernachlässigt. Wir haben eine Menge Prüfungs-Reglements, in denen alles Mögliche von Wissen und Können von den Schulamts-Candidaten verlangt wird, nur nicht Proben ihres mündlichen Vortrags — denn die Probe-Lectionen reichen bei Weitem nicht aus, um die Befähigung eines Lehrers zum Reden darzuthun. Das Vorlesen eines Abschnittes sowohl in gebundener als in ungebundener Rede würde zu einem weit sicherern Urtheil darüber führen.

In Guttmann's Werkchen ist zunächst der sehr richtige Grundsatz festgehalten, dass die deutliche und schöne Rede die Grundlage des richtigen und schönen Gesanges ist. Die gute Rede beruht aber zunächst und hauptsächlich auf der richtigen Aussprache. Diese behandelt der Verfasser im dritten Abschnitte (S. 47—97) mit Geschick und praktischem Blicke, der durch Erfahrung geschärft ist. Ausführlicheres hierüber, durch reiche Beispiel-Sammlung erläutert, findet man in Roderich Benedix: „Die Aussprache des Hochdeutschen." Leipzig, bei J. J. Weber, 1859. 8., und: „Die Betonung der deutschen Sprache." Ebendaselbst. 1859, 8. — zwei ebenfalls sehr empfehlungswerthen Werken.

Was Guttmann's Büchlein aber den Hauptwerth gibt, ist das physiologische Element, das den ersten Abschnitt: „Von den Stimm-Organen", den zweiten: „Von der Thätigkeit der Stimm-Organe", und vorzüglich den vierten: „Das Athmen", durchdringt.

In diesem letzten Abschnitte (S. 98—142) gibt der Verfasser eine physiologische Darstellung des Athmens, worauf er dann einen Inbegriff von Regeln und Uebungen zur Erlangung einer vollkommenen Herrschaft über dasselbe folgen lässt, welche den denkenden und forschenden, vor Allem aber auch den durch langjährige und vielseitige Erfahrung gereiften Lehrer bekunden. Diese Regeln sind höchst praktisch; ihre Anwendung fordert aber einen Ernst und eine Ausdauer, die gerade bei denen, für die ihre Befolgung und Uebung am nothwendigsten wäre, bei den Schauspielern und Sängern unserer Tage, nur in sehr geringem Maasse anzutreffen ist. Hat man ein ziemlich klangvolles Organ, oder eine passable Stimme, so geht man aufs Theater, lernt da Gehen und Stehen, memorirt nothdürftig seine Rollen oder Gesang-Partieen und spricht und singt dann darauf los. Dabei merkt man sich allerlei Kunstgriffe der Effecthascherei, legt das Wesen des Schauspielers in den Kleinhandel mit Aeusserlichkeiten, die Tugend des Sängers in die Lungen, und der Künstler ist fertig!

Denen aber, in deren Brust noch irgend ein Fünkchen der Begeisterung für die wirkliche Kunst der Rede und des Gesanges glüht, denen, für die das Wort Studium überhaupt noch vorhanden ist, empfehlen wir Guttmann's Buch, das neben seinem praktischen Inhalt auch noch den Vorzug einer populären, leicht fasslichen Darstellung hat.

L.

Der Cäcilien-Verein in Frankfurt am Main.

Frankfurt a. M., 15. April 1861.

Die Winterthätigkeit unseres Cäcilien-Vereins naht sich ihrem Schlusse, und die Gefahren, die ein Wechsel in der Direction leicht herbeiführt, scheinen beseitigt. Ich will Ihnen so unparteiisch wie möglich ein Bild von dem geben, was der Verein unter seinem neuen Director, Herrn Karl Müller, geleistet hat.

Von Ende September, wo die regelmässigen Vereins-Abende begannen, wurde Judas Maccabäus einstudirt, der seit 1853 nicht mehr, und auch damals nur am Flügel, aufgeführt worden war. Ueber die Hälfte der Mitglieder war seitdem neu eingetreten und daher mit dem Werke

noch vollkommen unbekannt. Dennoch gelang es, das grosse Werk mit der Mosel'schen Instrumentirung bis zum 30. November vollkommen hinzustellen, und die Aufführung war eine wohl gelungene; Chor und Orchester leisteten sehr Tüchtiges und gaben das heroische Tonwerk mit Schwung und Begeisterung wieder. Ein nicht strenges Festhalten der Tempi und ein merkliches Acceleriren in den rascheren Chören schadete der Majestät, die über dem Ganzen waltet; mehr noch die höchst ungünstige, gedrückte und dumpfe Localität, die diesen Winter allen grossen Concerten zum Ersatz dienen muss für den entzogenen Weidenbusch-Saal.

Das zweite Abonnements-Concert, das am 7. Februar im Vereins-Locale gehalten wurde, brachte sechs kleinere Tonwerke, meist von alten Meistern. Voran zwei der jüngst erschienenen Cantaten von J. S. Bach: „Christ lag in Todesbanden" und „Ach, wie nichtig, ach, wie flüchtig". Beide Compositionen sind ungemein interessant und wirkungsreich; die erste, dem Texte entsprechend, in grösserem Stile, choralmässig gehalten, mit durchgehendem *Cantus firmus*, der volle Chor abwechselnd mit den Gesängen der Tenöre, Bässe und der vereinigten Soprane und Alte, Soprane und Tenöre, ein weihevoller, triumphirender Oster-Hymnus; die zweite Cantate, elegisch gehalten, ein charakteristischer figurirter Choral zu Anfang, dessen Empfindungen dann Einzelstimmen in Arien und Recitativen weiter ausführen, worauf der ganze Chor das Thema als Choral wieder aufnimmt und mit den Schlussworten: „Wer Gott fürchtet, bleibt ewig stehen", aus der Wehmuth und Trauer zu christlichem Vertrauen sich erhebt. Die Arien sind mehr für den, der ihrer Structur mit Interesse folgt, als für den musicalischen Sinn im Allgemeinen noch geniessbar. Neben dem *Misericordias Domini* von Mozart wurde das zweichörige von Durante gesungen, das in seiner demüthigen Einfachheit einen tiefen Eindruck machte und dem religiösen Gemüthe eine reinere Nahrung bot. Erschütternd wirkte ein achtstimmiges *Crucifixus* von Lotti, das vollendet und mit den feinsten Schattirungen gesungen wurde. Mendelssohn's *Ave Maria*, jenes rührende, jungfräuliche Gebet, rein und klar wie der Quell und lieblich glänzend wie der Stern am Himmel, die Nacht der Todesangst durchstrahlend, machte den heiter-ernsten Schluss des genussreichen Abends, an dem der Chor in dem schönen Locale und bei der bescheidenen Begleitung (Clavier und Streich-Quartett mit obligaten Instrumenten in den Soli's) seine ganze Gediegenheit und Tonfülle entfalten konnte.

Zum Charfreitags-Concerte wurde die seit 1857 nicht mehr gesungene *H-moll*-Messe von J. S. Bach ausgewählt, jenes musicalische Glaubensbekenntniss des wunderbaren Meisters, dem an Breite und Majestät, an Reichthum der Formen und Ideen kein anderes ähnlicher Art gleichkommt; bei der Kürze der Zeit (vom 7. Februar bis 29. März) und den zahlreichen neuen Mitgliedern ein schwieriges Unternehmen, das aber, Dank dem unermüdlichen Eifer Müller's und der regen Theilnahme der Mitglieder, besonders aber der hinreissenden Grösse des Bach'schen Geistes, in hohem Grade befriedigend gelang. Leider benachtheiligte hier noch mehr, als beim Judas, die schlechte Akustik des Locals die Wirkung dieses unvergleichlich erhabenen Werkes, und die durch Ueberfüllung hervorgebrachte übermässige Hitze deprimirte die Geister, dass sie nur schwer und mühsam nachdringen konnten in die geheimnissvollen Tiefen dieser an Wundern reichen Tonwelt. Bei den eigenthümlichen, hier bestehenden Verhältnissen wird es wohl ein vergeblicher Wunsch sein, diesen hehren Dom von Tönen einmal aufbauen zu dürfen da, wo die einzig ebenbürtige Umgebung geboten wird, nämlich in der Kirche. Doch haben wir, so Gott will, die härteste Prüfung in diesem Winter bestanden, und der neue Saal, der bis zum Herbste fertig sein wird, soll nach dem Urtheil der Sachkenner alle Bedürfnisse der musicalischen Welt vollständig befriedigen. Uebrigens wurde das schwere Werk sehr gut gesungen und von dem Orchester, das in der Begleitung der grossen Bass-Arie durch Vertauschung des obligaten Instrumentes wesentlich gewonnen hatte, trefflich unterstützt; nur war man auch hier zum Theil an minder rasche Tempi gewöhnt und vermisste in den lebhaften Chören das Festhalten des Tempo's. Der Gewinn für den Verein war ein grosser, denn dieser hatte wieder einmal seine ganze Kraft an die tüchtige Durchführung des Grössten gesetzt und dadurch einen mächtigen Fortschritt auf der künstlerischen Bahn gemacht. Dies zeigte sich sofort, als am 10. April eine Gedächtnissfeier für Franz Messer († 9. April 1860) veranstaltet wurde. Eine Vorbereitung zu derselben war nicht möglich; aber alles, was gesungen wurde, trug den Stempel der Gediegenheit und des wirklichen Verständnisses, und doch bildete Cherubini's *Requiem* den Kern der Feier — ein Werk, das seit drei Jahren nicht gesungen war und gewiss nur von geübten Sängern würdig vorgetragen werden kann. Ihm folgte Messer's schöne Composition des Auferstehungsliedes von Klopstock; der innigfromme Chor: „Siehe, wir preisen selig", aus Mendelssohn's Paulus und der Schlusschor der Matthäus-Passion endeten die weihevolle Feier. Eine Messe von Hauptmann, die dem Vereine noch neu ist, soll als viertes Abonnements-Concert das Vereinsjahr beschliessen. Nach dem bisher Geleisteten dürfen wir mit Zuversicht erwarten, dass der Verein auch unter Herrn Musik-Director Müller seinem hohen Ziele näher kommen werde, das ja bei einem in den Mitgliedern

wechselnden Vereine nie auf die Dauer in gleichem Maasse behauptet werden kann. Möge er selbst in dem mehr und mehr wachsenden Vertrauen der Mitglieder den Lohn seines bewundernswürdigen Eifers und seines durchaus würdevollen Benehmens finden, so wie den Antrieb, nicht müde zu werden seinerseits in dem Streben, das volle Verständniss zwischen dem Vereine und seinem Director herbeizuführen, durch welches allein Vollendetes geleistet werden kann. --nn.

Aus München.

Das von Herrn Karl von Perfall am 13. April im grossen Saale des Odeons zu wohlthätigen Zwecken gegebene Concert brachte drei vom Concertgeber componirte Gesangwerke für Soli, Chor und Orchester zur Aufführung, denen drei deutsche Märchen, zu diesem Behuf von Franz Bonn bearbeitet, zur poetischen Grundlage dienen: „Dornröschen", „Rübezahl" und „Undine".

Der Componist bewährt sich in diesen drei Werken, vorzüglich aber in der „Undine", sowohl als gewandten Musiker, so dass man weder irgend eine Unbeholfenheit, noch die Mühen der Arbeit entdeckt, als auch — und das ist die Hauptsache — als einen aus jener kleinen Zahl von Auserwählten, denen es gelungen ist, sich „durchzuschreiben" und nun auf selbstständigem Gebiete zu walten. Mit Ausnahme weniger Stellen, wo eine Congruenz mit den stilistischen Kennzeichen anderer Meister unvermeidlich, ja, sogar geboten war, wenn man dem romantischen Stoffe gerecht werden wollte, mit Ausnahme dieser wenigen Stellen sind sämmtliche Motive originel erfunden und erfreuen sich einer sehr vortheilhaften Plastik; desshalb wird man aber auch die Haupt-Charakteristica für die Kunstversuche der *dii minorum gentium* — wir meinen Unklarheit und Verschwommenheit — umsonst suchen. Auch die Instrumentirung (welche trotz ihres reichen Colorits doch nirgends die Wirkung der Singstimmen beeinträchtigt, zeugt von einem zur vollen Entwicklung gelangten Schönheitssinne. Alle diese Vorzüge werden endlich noch dadurch gehoben, dass sich auch in declamatorischer Beziehung allenthalben, zumeist jedoch in Undine, ein äusserst feiner Geschmack zu erkennen gibt.

Stehen nun auch gerade nicht alle Theile in Dornröschen und Rübezahl auf dieser gleichmässigen Höhe, so wird man doch auch ihnen ihrer den Grundton vollkommen treffenden Färbung und einer Alles durchströmenden Wärme halber lebhafte Sympathie nicht versagen können. Die Gründe für den relativ geringeren Werth dieser beiden Tondichtungen mögen zum Theil äusserer Natur sein. Was zunächst Dornröschen betrifft, so war dies der erste Versuch, den der Componist auf dem von ihm zu bebauenden lyrisch-dramatischen Felde machte. Liess sich schon damals ein entschiedener Beruf nicht verkennen, so hatte es doch im grossen Ganzen mehr oder minder sein Verbleiben bei der Intention, wozu denn freilich der für den Musiker nicht günstig ausgesponnene Text das Seine beigetragen haben mag. Seitdem nun hat das Werk in Wort und Musik eine gründliche und von grosser Selbstkritik zeugende Umarbeitung erlebt, die sowohl hinsichtlich des Gesammt-Eindrucks als auch der einzelnen musicalischen Partieen vom günstigsten Erfolg war. Gleichzeitig bewährte sich aber auch die allbekannte Erfahrung, dass im Kunstwerke durch selbst die glücklichste Umarbeitung jene primitive Inspiration (wie sie dem der Technik vollkommen gewachsenen Meister zu Gebote steht) niemals gänzlich ersetzt werden kann. Durch schöne Vollendung zeichnen sich übrigens vor Allem aus der Schlusschor des ersten Theiles und im zweiten Theile das Solo: „Es ruht von Rosen ganz bedeckt", so wie der Chor: „Er schreitet durch — er ist am Thor", während das Duett: „O seliges Loos", mehr als wünschenswerth an das Conventionelle der modernen Oper streift.

Anders verhält es sich mit „Rübezahl", wo die nun vollkommen erlangte Gewandtheit hinsichtlich der Factur mit reicher Erfindung auf das beste verbunden erscheint, und dennoch mit Ausnahme des äusserst frischen Einleitungs-Chors die beabsichtigte Wirkung nur bedingungsweise erreicht wird. Hier scheint nur der Grund lediglich in der Art des Textes zu liegen. Der Mängel sind zweierlei: zuerst der, dass hier nicht bloss (wie dies bei Texten dieser Art der Fall sein soll) die aus den Handlungs-Momenten resultirenden lyrischen Stimmungen dargestellt sind, sondern die realen Vorgänge selbst — das Rübenzählen und das Herannahen der Reisigen. Diese Tacte sind es, die durch ihre längere Andauer eine rein dramatische Situation bedingen und dadurch den Hörer, wofern er den Intentionen des Künstlers folgen will, zwingen, sich unablässig eine theatralische Inscenirung vorzustellen. Wie nun aber durch diese Art reflectirender Geistesthätigkeit dem Geniessenden der Eindruck eines Kunstwerkes, wenn auch nicht abgeschwächt, doch jedenfalls alterirt wird, so mag es auch ähnlich dem Componisten ergangen sein, als er sich mit der Bearbeitung dieses etwas spröden poetischen Materials beschäftigte. Auch er war genöthigt, sich häufig eine Situation zu ergänzen, die gleichwohl in dem für den Concertsaal bestimmten Werke schliesslich nirgends zum Ausdruck gelangen konnte.

Der zweite der oben erwähnten Mängel ist zwar ähnlicher Natur, wie der erste, und fällt auch in seinen Wir-

kungen völlig mit diesem zusammen, muss aber dennoch besonders aufgeführt werden. Er besteht darin, dass die einzelnen Scenen jener Einheit des Ortes entbehren, die in allen der Oratorienform sich annähernden Werken unumgänglich nöthig ist. [?] So müssen wir uns den Klageruf von Rosaura's Gespielinnen als in der „Ferne von oben" gehört denken, und im zweiten Theile muss es gleichfalls der Phantasie des Hörers überlassen bleiben, sich das (schon oben erwähnte) Näherkommen der Reisigen und Rosaura's Abschiedsworte wie „aus der Ferne" klingend zu versinnlichen. Nach allem dem möchte es wahrscheinlich sein, dass bei einiger Umgestaltung von der Bühne herab der Rübezahl eine ungleich grössere Wirkung machen würde, als im Concertsaale.

Von der „Undine" lässt sich in jeder Beziehung nur das Beste sagen, und unbedenklich darf man das Werk dem Vollkommensten beizählen, das seit Rob. Schumann's „Paradies und Peri" nach dieser Richtung hin geleistet wurde.

Was schliesslich die Ausführung der drei Tondichtungen betrifft, so muss sie als sehr gelungen, zum Theil als unübertrefflich bezeichnet werden. Den chorischen Theil hatte der Oratorien-Verein übernommen, den orchestralen die k. Hofcapelle. Aus den Solo's sind vor Allem die Vorträge der Frau v. Mangstl und des Herrn Dr. Härtinger hervorzuheben, in so fern sich in den Leistungen beider jene von edelster Poesie durchgeistigte Auffassung kund gab, wie sie nur Künstlern „von Gottes Gnaden" zu Gebote steht. Bei dieser Gelegenheit lag die Anstellung eines Vergleiches jener Epoche unserer Oper, worin die beiden eben genannten Künstler zu den Koryphäen zählten, mit dem gegenwärtigen Zustande dieses Kunst-Instituts nahe genug. In der That wurde auch dieser Vergleich von den verschiedensten Seiten her angestellt. Hierbei ereignete sich nun aber jener höchst seltene Fall, dass hinsichtlich des Resultates vollkommene Stimmeneinheit herrschte. Worin aber dieses Resultat bestand, das bleibe vorläufig ein — „öffentliches Geheimniss". — Der Erfolg des Concertes war ein entschieden glänzender, und der Componist wurde am Schlusse gerufen.

Tages- und Unterhaltungs-Blatt.

Köln. Am 29. April wohnten wir einer Gesang-Soiree im Hôtel Disch bei, welche die Herren H. Schüller (Tenor) und M. Schwarz (Bariton) veranstaltet hatten. Sämmtliche „Vorträge wurden von den Schülern des Herrn E. Koch ausgeführt", wie das Programm besagte. Vom Standpunkte eines Prüfungs-Concertes aus, worauf der eben erwähnte Zusatz auf dem Programm hindeutet, beurtheilt, berechtigen die Leistungen des Fräul. Francisca Born und der Herren Schüller und Schwarz zu guten Hoffnungen. Ueber den erwähnten Standpunkt hinaus war allein Fräul. Julie Rothenberger, welche durch den Vortrag der *F-dur*-Arie aus Figaro (in welcher sie nur am Schlusse den reinen Mozart nicht durch eine Bellini'sche Fermate hätte verunstalten sollen), des Duetts aus den Jahreszeiten, der Lieder von Mozart (Veilchen) und Dorn (An den Mond) allgemeinen und sehr wohl verdienten Beifall erhielt und durch Reinheit der Intonation, sehr liebliche Stimme, besonders in der Höhe, und durch ausdrucksvollen Vortrag ihre grossen Fortschritte auf die erfreulichste Weise bekundete. Den beiden Herren müssen wir aber empfehlen, dem Vorbilde ihres Lehrers, von dem sie noch weit entfernt sind, eifrig nachzustreben; Herr Koch aber hat auch an diesem Abende wieder gezeigt, dass er in Stimme und Vortrag immer noch den Forderungen an einen guten Tenor vollkommen gewachsen ist. Herr Kaiser, ein talentvoller Schüler des hiesigen Conservatoriums, trug eine Beethoven'sche Sonate sehr befriedigend vor und begleitete die Gesänge am Piano recht gut.

Düsseldorf, 29. April. Die Erwartungen, welche Fräulein Philippine Papiée durch ihr erstes Auftreten als Orsine auf hiesiger Bühne in hohem Grade erregt hatte, sind durch ihre zweite Rolle, die sie aus der classischen Opernmusik gewählt hatte, vollkommen erfüllt worden. Die schwierige Partie der Elvira in Mozart's Don Juan wurde von ihr in musicalischer Beziehung vorzüglich gut wiedergegeben, so dass der ersten Arie sogleich lebhafter Beifall und der grossen Arie aus *B-dur* Hervorruf folgte. Eine umfangreiche, kräftige Stimme, deren Register gut ausgeglichen sind, reine Intonation, leidenschaftlicher Vortrag, verbunden mit einer imponirenden Gestalt und edlen Haltung, eignen die talentvolle junge Künstlerin zu einer dramatischen Sängerin, die einer schönen Zukunft entgegen geht. Fräulein Papiée sang die Partie mit dem neuen deutschen Texte des Clavier-Auszugs, der kürzlich bei Simrock in Bonn von Prof. Bischoff herausgegeben worden ist; die Sangbarkeit dieses Textes und seine edle Ausdrucksweise stechen sehr vortheilhaft gegen die früheren Texte ab, die bekanntlich den Sinn und die Musik meist auf arge Weise verunstalten.

Verantwortlicher Herausgeber: Prof. *L. Bischoff* in Köln.
Verleger: *M. DuMont-Schauberg*'sche Buchhandlung in Köln.
Drucker: *M. DuMont-Schauberg* in Köln, Breitstrasse 76 u. 78.

Niederrheinische Musik-Zeitung

für Kunstfreunde und Künstler.

Herausgegeben von Professor *L. Bischoff.* — Verlag der *M. DuMont-Schauberg'*schen Buchhandlung.

Nr. 19. **KÖLN, 11. Mai 1861.** **IX. Jahrgang.**

Inhalt. Auber und seine neueste Oper „La Circassienne". — Aus Frankfurt am Main (Theater-Angelegenheit — Die neue Privat-Musikschule). — Meister Martin und seine Gesellen. Oper von M. Horn und Wilh. Tschirch. — Aus Kassel (Musik-Aufführungen). — Das 38. niederrheinische Musikfest. — Tages- und Unterhaltungsblatt (Köln, Fräul. Amélie Bidó, Fräul. Adeline Büchner — Berlin, Fräul. Lucca — Darmstadt, Abonnements-Concert — Paris, Alfred Jaell, Leopold Auer — London, Theater — Preisbewerbung).

Auber und seine neueste Oper „La Circassienne".

Daniel François Esprit Auber, der älteste von allen Componisten unserer Zeit und der einzige, der fast ein halbes Jahrhundert lang seinen Ruhm zu steigern und auf der errungenen Stufe zu erhalten gewusst hat, ist nach der Mittheilung seines Vaters, welche dieser im Jahre 1810 dem Verfasser der *Biographie universelle*, Herrn Fétis, gemacht hat*), am 29. Januar 1782 zu Caen in der Normandie geboren. Hiernach ist Auber jetzt 79 Jahre alt, und wenn er auch bei den Prüfungen der Zöglinge des Conservatoriums, dessen Directorat er bekleidet, regelmässig schläft, was ihm Niemand verdenken wird, so hat er doch am 2. Februar d. J. noch eine komische Oper in drei Acten auf die Bühne gebracht, was Jedermann bewundern wird.

Seine Familie stammt aus der Normandie; seine Eltern wohnten aber in Paris, und er wurde auf einer Reise, die sie nach Caen gemacht hatten, geboren. Sein Vater hatte eine Kunsthandlung, vorzüglich in Kupferstichen, in Paris und war in guten Vermögens-Umständen. Der Knabe lernte Musik zu seinem Vergnügen und machte auf dem Clavier bei seinem Lehrer Ladurner Fortschritte, welche bedeutende musicalische Anlagen bekundeten.

Der Vater bestimmte ihn für den Kaufmannsstand und schickte ihn zu diesem Zwecke nach London; aber der junge Auber hatte keine Neigung zum Handel, kam wieder nach Paris zurück und liess seiner Liebe und Befähigung zur Tonkunst freien Lauf. Mit Talent und Geist begabt, fand er in der Gesellschaft eine zuvorkommende Aufnahme und wurde bald durch kleinere Compositionen, namentlich Romanzen, beliebt. Ein Trio für Pianoforte, Violine und Violoncello folgte jenen ersten Versuchen und zeigte eine geschickte Behandlung der Form und Anlage für Instrumental-Musik.

Er stand in freundschaftlicher Verbindung mit dem berühmten Violoncellisten Lamare. Dieser hatte sich einen ganz besonderen Stil in seiner Kunst des Violoncellspiels gebildet und wünschte ihn durch eigenthümliche, dafür passende Compositionen weiter zu verbreiten. Unglücklicher Weise hatte ihm aber die Natur jegliche Anlage zur Composition versagt. Auf seine Bitte schrieb ihm Auber nach und nach eine ganze Reihe von Concerten, die unter Lamare's Namen erschienen. Für die Künstlerwelt war es übrigens kein Geheimniss, dass Auber der Verfasser dieser Stücke war, deren origineller Charakter Aufsehen erregte und die Zukunft des jungen Componisten ahnen liess. Auch für den Violinisten Mazas schrieb er ein Concert, welches dieser mit grossem Beifall im Conservatoire vortrug.

Sein erster Versuch, für die Bühne zu schreiben, war die neue Bearbeitung des älteren Textes einer komischen Oper, *„Julie"*; das Orchester bestand nur aus zwei Violinen, zwei Bratschen, Violoncell und Contrabass. Sie wurde auf einem Liebhaber-Theater mit Beifall gegeben. Bald darauf componirte Auber eine andere Oper mit vollständigem Orchester für das Privat-Theater des Fürsten von Chimay, aus welcher er einige Stücke in seine späteren Arbeiten aufgenommen hat.

Der Beifall, den diese Versuche fanden, hinderte ihn nicht, einzusehen, dass seine musicalische Bildung noch sehr unvollkommen sei. Desshalb begann er unter Cherubini's Leitung ernstere, gründliche Studien. Nach einem vollständigen Cursus derselben schrieb er eine vierstimmige Messe, aus welcher er späterhin das Gebet in der Stummen von Portici genommen hat.

Im Jahre 1813 trat er mit einer einactigen Operette: *„Le Séjour militaire"* zum ersten Male öffentlich im Thea-

*) S. *Fétis, Biographie universelle. Deuxième Edit. I. p. 162.* Alle übrigen biographischen Notizen über Auber geben denselben Tag seiner Geburt, aber die Jahreszahl 1784 an. Vielleicht hat er in der Zeit, wo man noch nicht stolz auf sein Alter ist, nichts dagegen erinnert, wenn man ihn ein paar Jahre jünger machte.

ter Feydeau auf. Aber leider erfüllte sie die Erwartungen keineswegs, die man nach seinen früheren Arbeiten auf ihn setzte. Die Oper fiel durch.

Dieser Unfall machte ihn stutzig und verdrossen, und er war Willens, eine Laufbahn, die so unglücklich begonnen, aufzugeben. Zum Glück für die französische Oper zwangen ihn die zurückgegangenen Vermögens-Verhältnisse seines Vaters und endlich dessen Tod, in der Ausübung der Musik neue Hülfsquellen für seine Existenz zu suchen. Nachdem er sechs Jahre lang nichts von sich hatte hören lassen, brachte er 1819 wiederum eine Operette in einem Acte: „*Le Testament et les billets doux*", auf die Bühne der komischen Oper. Dieses Werk machte fast noch weniger Glück, als das frühere; allein Auber, der sich fühlte, liess sich nicht entmuthigen und gab in den ersten Monaten des Jahres 1820 die dreiactige Oper „*La Bergère châtelaine*" auf demselben Theater. Originelle Gedanken, schöne Melodie, feine Instrumentirung und dramatische Wirkung zeichneten dieses Werk aus, das einen vollständigen Erfolg hatte und den Grundstein zu dem grossen Rufe des Componisten legte.

Auber war jetzt schon 38 Jahre alt. Die Geschichte seiner musicalischen Entwicklung gibt mithin ein Beispiel, das den Gegensatz zu den frühreifen Berühmtheiten in der Tonkunst bildet und schlagend beweis't, dass eine höchst bedeutende und mächtige künstlerische Natur-Anlage zuweilen erst in späteren Lebensjahren zum Durchbruch gelangen und ihre Bestimmung erfüllen kann. Besonders auffallend ist bei Auber, dass von nun an seine musicalisch-poetische Ader sehr reichlich strömte, dass er leicht und schnell schrieb und bis jetzt über vierzig Opern componirt hat.

Gleich im folgenden Jahre 1821 machte die dreiactige Oper „*Emma ou la Promesse imprudente*" wiederum Glück, und seitdem verging fast kein Jahr, in welchem nicht eine, zuweilen gar zwei neue Opern von Auber erschienen und Erfolg hatten. Wenn einige auch nur in Paris gefielen und sich nur kürzere Zeit auf dem Repertoire hielten, so ergänzte sich das durch den ungeheuren Erfolg anderer, welche auf den Theatern aller Nationen gegeben wurden.

Um die Zeit, als Auber's Erfolge begannen, hatte er das Glück, mit Scribe in Verbindung zu kommen, und aus der Vereinigung beider Männer, die sich an Verstand und Geist, an Auffassungsgabe und Gesinnung, an Instinct für die Bühne und dasjenige, was auf ihr wirkt, so sehr ähnlich waren, gingen eine Menge von Werken hervor, die, wenn auch von sehr ungleichem Werthe, doch alle mehr oder weniger und fast überall gefielen. Einen eigentlichen Durchfall hat keines erlebt. Sie beherrschten die französische Bühne, namentlich die komische Oper, an dreissig Jahre lang.

Zu den vier genannten Opern vervollständigt sich das Verzeichniss von Auber's Opern (nach Fétis) auf folgende Weise:

5. *Leicester*, 3 Acte, 1822. — 6. *La Neige ou le nouvel Eginhard* (Der Schnee*), 4 Acte, 1823. — 7. *Vendôme en Espagne*, 1 Act, eine Gelegenheits-Oper zur Feier der Rückkehr des Herzogs von Angoulême aus dem spanischen Feldzuge im Jahre 1823, gemeinschaftlich mit Herold componirt. — 8. *Les trois Genres*, 1 Act, mit Boieldieu gemeinschaftlich zur Eröffnung des Odeon-Theaters componirt. — 9. *Le concert à la cour* (Das Concert am Hofe), 1 Act, 1824. — 10. *Léocadie*, 3 Acte, 1824. — 11. *Le Maçon* (Maurer und Schlosser), 3 Acte, 1825. — 12. *Le Timide*, 1 Act, 1826. — 13. *Fiorella*, 3 Acte, 1826. — 14. *La Muette de Portici* (Die Stumme von Portici), 5 Acte, tragische Oper, 1828. — 15. *La Fiancée* (Die Braut), 3 Acte, 1829. — 16. *Fra Diavolo*, 3 Acte, 1830. — 17. *Le Dieu et la Bayadère*, grosse Oper in 2 Acten, 1830. — 18. *La Marquise de Brinvilliers*, 3 Acte, 1831. Von Auber ist darin nur ein sehr schönes Duett im dritten Acte; übrigens ist die Oper ein Pasticcio von Berton, Blangini, Boieldieu, Cherubini, Herold u. s. w. — 19. *Le Philtre* (Der Liebestrank), grosse Oper, 2 Acte, 1831. — 20. *Le Serment* (Der Schwur), eben so, 3 Acte, 1832. — 21. *Gustave III.* (Gustav, oder der Maskenball), eben so, 5 Acte, 1833. — 22. *Lestocq*, 3 Acte, 1834. — 23. *Le Cheval de bronze* (Das eherne Pferd), 3 Acte, 1835. — 24. *Actéon*, 1 Act, 1836. — 25. *Les Chaperons blancs*, 3 Acte, 1836. — 26. *L'Ambassadrice* (Die Gesandtin), 3 Acte, 1836. — 27. *Le Domino noir* (Der schwarze Domino), 3 Acte, 1837. — 28. *Le Lac des Fées* (Der Feensee), grosse Oper, 5 Acte, 1839. — 29. *Zanetta*, 3 Acte, 1840. — 30. *Les Diamants de la Couronne* (Krondiamanten), 3 Acte, 1841. — 31. *Le duc d'Olonne*, 3 Acte, 1842. — 32. *La part du Diable* (Carlo Broschi, oder Des Teufels Antheil), 3 Acte, 1843. — 33. *La Sirène*, 3 Acte, 1844. — 34. *La Barcarolle*, 3 Acte, 1845. — 35. *Haydée*, 3 Acte, 1847. — 36. *L'Enfant prodigue* (Der verlorene Sohn), grosse Oper, 5 Acte, 1850. — 37. *Zerline ou la Corbeille d'oranges*, 3 Acte, 1851. — 38. *Marco Spada*, 3 Acte, 1852. — 39. *Jenny Bell*, 3 Acte, 1855. — 40. *Manon Lescaut*, 3 Acte, 1856. — 41. *La Circassienne*, 3 Acte, den 2. Februar 1861.

Man braucht diese Reihe von Opern nur zu überblicken und sich zu erinnern, dass Auber in und für Frankreich schrieb, um zu wissen, dass er ein reicher Mann ge-

*) Die in Deutschland ebenfalls häufig gegebenen haben wir durch den Zusatz des deutschen Titels bezeichnet.

worden ist und sich eine glänzende Existenz geschaffen hat. Aber auch an Anerkennung und Auszeichnung durch alle Regierungen seines Vaterlandes hat es ihm nicht gefehlt. Er wurde Mitglied des Instituts (in der musicalischen Section der Akademie der schönen Künste) und vieler anderen Gesellschaften, Director der Capelle des Königs Louis Philippe, jetzt des Kaisers Napoleon III., Director des Conservatoires, Commandeur des Ordens der Ehrenlegion, Ritter des belgischen Leopold-Ordens u. s. w.

(Schluss folgt.)

Aus Frankfurt am Main.

[Theater-Angelegenheit — Die neue Privat-Musikschule.]

Endlich ist unsere Theater-Frage gelös't, und zwar auf die ehrenvollste Weise für die bisherige Verwaltung.

Die Sitzung der gesetzgebenden Versammlung am 26. April erörterte vor einem gedrängt gefüllten Zuhörerraume den auf der Tagesordnung stehenden Gegenstand: „Die Verlängerung der Concession der bisherigen Theater-Actien-Gesellschaft und Erhöhung der Subvention aus Staatsmitteln.“ Der Berichterstatter der Commission (Dr. Mappes) beantragte im Namen derselben: „Zustimmung zur Erneuerung der Concession an die bestehende Gesellschaft auf sechs Jahre, vom 1. November 1861 bis 31. October 1867, unter den seitherigen Auflagen und Bedingungen, und Zusicherung eines jährlichen Beitrags von 10,000 Fl. zur Theaterführung und von 3000 Fl. zum Theater-Pensions-Fonds, zusammen 13,000 Fl. aus Staatsmitteln.“

Die meisten Redner sprachen sich für die Subvention u. s. w. aus, einige bedingungsweise. Herr Dr. v. Guaita, dessen Rede die ungetheilte Aufmerksamkeit der Versammlung erregte, erklärte, dass, hätte er noch einmal sich für die Oberleitung des Theaters zu entscheiden, er sich eine andere Liebhaberei wählen würde; denn, wie ein Freund von ihm richtig bemerkt hätte, man werde eher im zoologischen Garten mit den Thieren fertig, als in einer Kunstanstalt mit den Menschen. Redner schilderte hierauf die Entstehung der jetzigen Actien-Gesellschaft, welche nur aus Patriotismus, um das Theater den Händen niedriger Speculation zu entreissen, nur zu „ver-, nicht zu erringen“, sich constituirt habe. Bei den schlechten Einnahmen des Theaters, und da es, wodurch die Ausgaben sich bedeutend vergrösserten, der Fremden halber das ganze Jahr hindurch spielen müsse, sei ein Deficit nicht zu vermeiden. Er ersuchte, auch im Interesse der Kunst, da unsere besten Künstler, weil der engere Ausschuss der Theater-Actien-Gesellschaft ihnen bisher aus Ungewissheit keine festen Versprechungen habe machen können, fortgehen wollten, für den Commissions-Antrag zu stimmen, wenn man nicht anders die Absicht habe, das Theater zu ruiniren und es den Händen fremder Speculanten zu überliefern. — Nach dem Resumé des Berichterstatters ward zur Abstimmung geschritten, und der Commissions-Antrag, die Subvention von 13,000 Fl. unter den seitherigen Bedingungen zu verwilligen, so wie der Antrag des Herrn Dr. Fester, dem Senate zur Erwägung anheim zu geben, ob nicht die Concessionirung eines stehenden Circus und die Aufnahme des Theater-Chors in den Pensions-Fonds bei entsprechender Erhöhung der Subvention zu empfehlen sei, angenommen, die übrigen Anträge aber verworfen. — Dieser Beschluss des gesetzgebenden Körpers muss alle Freunde unserer städtischen Kunst-Interessen erfreuen; mit diesem Beschlusse ist einerseits unserem Theater ein geregeltes Fortschreiten auf dem Wege der wahren Kunst gesichert, andererseits dem ungerechtfertigten Ehrgeize und der Speculation ein eiserner Riegel vorgeschoben.

Aber auch noch eine andere, im jetzigen Augenblicke beachtenswerthe Bedeutung hat der Beschluss des gesetzgebenden Körpers: es ist in demselben ein Vertrauens-Votum für die jetzige Theaterleitung enthalten, ein Vertrauens-Votum, das, im Namen aller gebildeten und anständigen Bewohner Frankfurts ausgesprochen, alle die nichtswürdigen Verleumdungen und gehässigen Anklagen, womit man die Theaterleitung zu stürzen gesucht hatte, zu Schanden macht. Wir begrüssen diesen Ausgang der monatelangen Krisis, in die man den Bestand des hiesigen Theaters gewaltsam hineingedrängt hatte, mit um so aufrichtigerer Freude, als nun hoffentlich auch die Niederträchtigkeit der anonymen Briefe ihr Ende erreicht haben wird; denn wir zweifelten und zweifeln keinen Augenblick, dass diese Schandbriefe einzig und allein den Zweck hatten, die jetzige Theater-Direction unmöglich zu machen. Auch die unwürdigen Verunglimpfungen unseres Theaters und seiner Leitung in auswärtigen Blättern, so wie der herabwürdigende Ton, in welchem sich manche Theater-Kritiker gefallen, dürften nun, da jeder Erfolg solcher Machinationen abgeschnitten ist, nachlassen; wir wünschen dies wenigstens, und nicht sowohl unseres Theaters wegen, als im Interesse der Ehre unserer Stadt, deren geistige und sittliche Bildung durch solches Treiben wahrlich nicht im ünstigsten Lichte erscheint.

Ueber die hiesige Musikschule und ihr Verhältniss zur Mozart-Stiftung enthält die „Süddeutsche Musik-Zeitung“ Nr. 17 einen sehr bemerkenswerthen Artikel von F. J. Kunkel, dem wir Folgendes entnehmen:

[*]

„Im Mai des verflossenen Jahres 1860 haben vier hiesige Privat-Musiklehrer unter Hinzuziehung noch zweier anderen Lehrer für den Unterricht im Violoncellospiel und im Gesange, so wie eines Mitgliedes des hiesigen Theater-Orchesters für den Unterricht im Violinspiel, mit Genehmigung hohen Senates die Begründung einer Musikschule dahier bekannt gemacht.

„Es ist der musicalischen Welt nicht fremd geblieben, dass der hiesige Männergesang-Verein Liederkranz aus dem reinen Ertrage (Ueberschuss nach Bestreitung der Kosten) des im Juli 1838 abgehaltenen Gesangfestes dahier, ferner durch in Erwartung gestellte freiwillige Beiträge, Vermächtnisse, Concerte u. s. w., zu welchen letzteren sich der Liederkranz selbst für die jährliche Abhaltung eines solchen Concertes verpflichtete, die Mozart-Stiftung begründet hat. Der erste Paragraph ihrer Statuten setzt fest: „„Die Mozart-Stiftung bezweckt Unterstützung musicalischer Talente bei ihrer Ausbildung in der Compositionslehre.““ Ferner heisst es im §. 6: „„Sobald die jährlichen Zinsen 400 Fl. des 24-Fl.-Fusses betragen, tritt die Stiftung ins Leben. Dieser Betrag soll das Maximum der jährlichen Unterstützung sein für den einzelnen Stipendiaten.““ Endlich der §. 36: „„Hat das Capital der Mozart-Stiftung die Summe erreicht, dass sich die jährlichen Zinsen auf wenigstens 2000 Fl. im 24-Fl.-Fusse belaufen, so lässt der Liederkranz ein musicalisches Conservatorium in hiesiger Stadt ins Leben treten.““

„Schon seit dem Jahre 1841 konnten jährlich 400 Fl. Stipendien gegeben werden; dagegen gehört die Realisirung eines Conservatoriums noch zu den frommen Wünschen, weil durch das überaus langsame Heranwachsen des Fonds der Capitalstock noch keine 2000 Fl. jährliche Zinsen rentirt. Jedoch stellte sich das Vermögen bei der einundzwanzigsten Bilanz der Mozart-Stiftung im Jahre 1859 auf 36,625 Fl. 11 Kr., und nach der am 1. December 1860 veröffentlichten zweiundzwanzigsten Bilanz steht dasselbe jetzt auf 37,822 Fl. 52 Kr., mithin ist der Fonds von 1859 zu 1860 um 1197 Fl. 41 Kr. gewachsen.

„Jeder Kunstfreund, dem eine gründliche musicalische Bildung für das heranwachsende Geschlecht als ein integrirender Bestandtheil der Erziehung und der Veredlung am Herzen gelegen, muss es tief beklagen, dass man den schönen Zweck des Liederkranzes nicht allseitig genug gewürdigt und unterstützt hat, dass in dem reichen Frankfurt während nächst 23 Jahre noch nicht einmal 2000 Fl. jährliche Rente aufzubringen waren, um ein segenreiches Kunst-Institut schon längst ins Leben rufen zu können. Ja, dieser Mangel an Unterstützung einer guten Sache trägt nun auch die Schuld, dass die ursprüngliche Idee, eine allgemeine deutsche musicalische Akademie hier in Frankfurt erblühen zu sehen, jetzt nicht mehr in grosser Ausdehnung zur Verwirklichung werde gelangen können. Denn zur Zeit der Begründung des Fonds für die Mozart-Stiftung bestanden in Deutschland nur in dem von uns fern gelegenen Oesterreich zwei Conservatorien, nämlich in Prag und in Wien; während dessen sind aber nicht weniger als sieben Musikschulen entstanden, nämlich in Salzburg, Berlin, Leipzig, Köln, Dresden und Stuttgart. Dessen ungeachtet ist der Liederkranz nach dem oben angeführten §. 36 der Statuten gezwungen, eine Musikschule ins Leben zu rufen, da der betreffende Paragraph nach §. 40 in keiner Weise und zu keiner Zeit eine Abänderung erleiden darf.

„Nach vorstehender Darlegung wird man nun gewiss nicht darüber staunen, wenn man erfährt, dass die vorjährige Ankündigung einer Musikschule dahier gerade in Frankfurt selbst den Effect nicht machte, den man etwa mit der urplötzlichen Veröffentlichung beabsichtigte. In unterrichteten Kreisen mussten die Fragen auftauchen: Warum soll aber gerade jetzt, allwo der Liederkranz nahezu im Begriffe steht, eine Musikschule ins Leben treten lassen zu müssen — also so zu sagen in der eilften Stunde — ein solches Institut von anderer Seite hier errichtet werden? Warum haben die vier Herren Lehrer, längst hier wirksam und das schwerfällige Anwachsen des Fonds der Mozart-Stiftung wahrnehmend, die Musikschule nicht schon vor Jahren eröffnet? Erwartet man, dass hier zwei Musikschulen neben einander bestehen können? Oder hofft man eine Vereinigung, resp. rechnet man auf einen jährlichen Zuschuss aus der Casse der Mozart-Stiftung? Im Falle gegründete Aussicht auf eine solche Vereinigung vorhanden, was sogar wünschenswerth wäre, liesse sich allerdings der vorläufige Versuch einiger Maassen rechtfertigen; dagegen dürften zwei Musikschulen für die hiesige Stadt und nächste Umgebung doch des Guten zu viel sein, so vortheilhaft auch sonst in rein materiellen Unternehmungen Concurrenz immer sein mag.“

(Schluss folgt.)

Meister Martin und seine Gesellen. Oper von M. Horn und Wilh. Tschirch.

Wir erhalten über den ersten Eindruck dieser Oper eines durch Compositionen auf einem anderen, jedoch der dramatischen Musikgattung verwandten Felde rühmlichst bekannten Tondichters, des Herrn Musik-Directors Wilhelm Tschirch in Gera, von Leipzig folgende Mittheilung:

„Am 25. April ward uns auf dem hiesigen Stadttheater eine neue Oper vorgeführt, die auch, so viel wir wissen, ihre erste Aufführung hier erlebte und ein erstes Bühnenwerk des Componisten ist: Meister Martin und seine Gesellen, oder: Die Rose von Nürnberg, lyrische Oper in vier Acten, nach E. T. Hoffmann's gleichnamiger Novelle bearbeitet von Moriz Horn, Musik von Wilhelm Tschirch. Das „„lyrisch"" ist wohl zu betonen; die Oper macht keinen Anspruch darauf, zu den grossen romantischen Opern oder zu den Musik-Dramen zu gehören, das lyrische, melodiöse Element ist eben ihre Hauptstärke; wir müssen daher sie auch nur mit diesem Maassstabe messen, und dürfen die Erwartung aussprechen, dass die Oper nach dem wohlverdienten Beifall, den sie fand, sich die Gunst des Publicums immer mehr gewinnen und erhalten wird. Was uns betrifft, so bedauerten wir, hier und da die treffliche Musik durch gesprochenen Dialog unterbrochen zu hören; uns hat dergleichen Gemisch von Gespräch und Gesang immer auf das widerwärtigste berührt, und jetzt, wo fast die gesammte Kunstkritik über den Opern-Dialog den Stab gebrochen hat, und selbst in älteren Opern derselbe noch nachträglich durch Recitative ersetzt wird, begreifen wir nicht, wie ein so trefflicher Componist wie Tschirch einer solchen Geschmacklosigkeit sich schuldig machen kann. (Oh!) Die Aufführung selbst konnte ihm das fühlbar machen. Der zweite Act ist offenbar der beste; er ward mit dem grössten Enthusiasmus aufgenommen und der Componist schon nach ihm gerufen. Dieser zweite Act ist der einzige, der keinen Dialog enthält. Da die Oper ohnehin kaum einen Abend füllt, so würden wir Tschirch rathen, ja, bitten, den Dialog mit Recitativen noch nachträglich zu vertauschen, und wir würden sein Werk, das so viel Treffliches enthält, zu den besten Gaben der Neuzeit zählen. Der hübsche Stoff, der uns in das edle Nürnberg führt, hätte vom Dichter poetischer ausgebeutet werden können — es laufen in den Versen auch viele Trivialitäten mit unter. Der zweite Act war, wie gesagt, der Höhepunkt des Ganzen. Reizend war das Tenor-Duett, das von Herrn Young (Friedrich) und Herrn Bernard (Reinhold) zu allgemeinem Beifall vorgetragen ward; eben so des Letzteren Arioso: „Der Sänger zieht durch die Lande", und des Ersteren Lied: „Als ich die Heimat süss"; nicht minder Meister Martin's (Herr Bertram) Meistersang. Die Genannten, wie Herr Wallenreiter als Paumgärtner und Fräulein v. Ehrenberg als Rosa sangen und spielten ihre Rollen mit Liebe und Verständniss; wunderniedlich war der Letzteren Wettgesang mit dem Vögelchen im dritten Acte; als das Bedeutendste von allen erschien uns aber das Gebet als Finale des dritten Actes. Nach ihm ward der Componist mit den Hauptdarstellern, wozu noch Frau Bachmann (Martha) und Herr Gitt (Konrad) kommen, gerufen, eben so zwei Mal am Schlusse der Oper. Alle die genannten und noch viele andere Nummern wurden auf das lebhafteste applaudirt. Unser End-Urtheil geht dahin, das Werk als ein nach Stoff wie Behandlung entschieden deutsches zu erklären, das wir als solches schon mit Freuden begrüssen und auf unseren Bühnen heimisch sehen möchten; ungetrübt aber würde unser Genuss erst sein, wenn die gesprochenen Worte sich zu gesungenen verwandeln könnten." —

Wir hoffen unsererseits, dass der Erfolg der Oper desshalb bleiben werde, weil der Werth der Musikstücke ihn bedingt, und theilen den kritischen Abscheu vor dem Dialog in der komischen und in der Genre-Oper (um diesen Ausdruck aus der Malerei herüber zu nehmen) nicht in so hohem Maasse. Wer z. B. Weber's „Freischütz" mit den dazu gemachten Recitativen hört, der sehnt sich nach dem Dialog zurück. Was kann denn auch die Musik Bedeutendes in die Recitative einer komischen Oper mit einer bürgerlichen Handlung legen? Es bleibt da nichts übrig, als das *Recitativo secco* der Italiäner; aber weder zu dessen Composition, noch zu dessen Vortrag sind wir Deutschen geeignet, und unser Publicum weis't es als langweilig und musicalisch nichtssagend eher zurück, als dass es Gefallen daran fände.

Aus Kassel.

Die zweite Hälfte unserer musicalischen Winterzeit (über die erste vergl. Nr. 53 vom 29. December 1860) brachte uns noch vier Abonnements-Concerte des kurfürstlichen Hof-Orchesters.

Von Orchesterwerken hörten wir darin die Sinfonieen von Mozart (*G-moll*), Spohr (Nr. 3, *C-moll*), Beethoven (Nr. 4, *B-dur*); von Ouverturen: Mendelssohn, „Schöne Melusine", Schumann, Ouverture, Scherzo und Finale, Gade, „Im Hochland", G. Goltermann, Roquette's „Waldmeisters Brautfahrt", C. Reinecke, „Dame Kobold", Schumann, zu Manfred. — Von grösseren Vocal-Compositionen mit Orchester kam im vierten Concerte Gade's „Comala" zur Aufführung (Comala — Frau Rübsamen-Veith, Fingal — Herr Rübsamen, Dersagrena — Fräulein Erhartt, Melicoma — Frau Rathmann.)

Von unseren einheimischen Instrumentalisten traten nur die Herren Concertmeister Graff und Wipplinger auf und ärnteten durch den Vortrag der Violin-Concerte von de Bériot (Nr. 9, Herr Graff) und Rode (Nr. 8, *E-moll*) warmen Beifall.

Von den Gästen zeichneten sich als Pianisten Alfred Jaell und Capellmeister Karl Reinecke von Leipzig aus. Ersterer trug Beethoven's *C-moll*-Concert nach seiner individuellen Auffassungsweise und, wie es sich von einem solchen Virtuosen von selbst versteht, mit grösstem Erfolge vor. Seine Solo-Vorträge, besonders der Tannhauser-Marsch von Liszt, rissen das Publicum zu stürmischen Beifallsbezeigungen hin. Reinecke blendet weniger, wird aber überall ein kleineres, aber gewähltes Publicum durch seine Vortragsweise im Sturm erobern. Sein Vortrag eines für hier neuen herrlichen Clavier-Concertes (*D-dur*) von Mozart wird allen Musikfreunden unvergesslich bleiben. Von den Solo-Piecen rief Hiller's *Marcia giocosa*, als Reinecke's Spielart so ganz angemessen, den grössten Beifall hervor. Sein Vortrag zeichnete sich eben so wie die Composition durch Klarheit, Feinheit und Freiheit von aller Affectation aus. In demselben Concerte wurde seine Ouverture zu „Dame Kobold" aufgeführt und fand verdienter Maassen ungetheilten Beifall.

Der treffliche Violinist Jean Becker erregte noch grössere Sensation, als im vorigen Jahre. Er hatte Rubinstein's enorm schweres, aber undankbares Violin-Concert gewählt, dessen halsbrechende Schwierigkeiten er mit spielender Leichtigkeit überwand. Die Composition selbst zeichnet sich durch viele interessante Züge und einige sehr originelle Motive aus; doch ist sie zu gedehnt und berührt den Hörer durch zu auffallende Härten oft zu unangenehm, als dass man es wagen könnte, ihr eine baldige Popularität zu versprechen. Ferner trug Becker Tartini's Teufels-Sonate und Paganini's „*I Palpiti*" in nach jeder Richtung hin so vollendeter Weise vor, dass sich nach letzterer Piece der Beifall bis zum höchsten Enthusiasmus steigerte. Der Künstler wurde durch sechsmaligen Hervorruf ausgezeichnet, und wurde ihm Seitens der Capelle ein silberner Lorberkranz verehrt.

In demselben Concerte gefielen die Hiller'schen Gesänge „Lebenslust" und „Die Lerchen" für Sopran und vier Männerstimmen so sehr, dass „Die Lerchen" stürmisch *da capo* verlangt wurden. Dorn's „Mädchen an den Mond" musste ebenfalls wiederholt werden, und fanden diese Gesangstücke durch den in jeder Hinsicht ausgezeichneten Vortrag der Frau Rübsamen-Veith eine so treffliche Interpretation, wie man sie allen guten Compositionen von Herzen nur wünschen kann.

Im vierten Concerte trat die Sängerin Frau Kapp-Young auf, welche eine umfangreiche, wohlgeschulte Stimme besitzt, sich ausserdem auch der immer seltener werdenden, darum aber auch um so schätzenswertheren Eigenschaft gründlicher und musicalischer, wie allgemeiner Bildung rühmen darf. Sie sang die grosse Arie der Vitellia aus Titus und drei Lieder von Mendelssohn, Meyerbeer und Molique. Ausserdem gastirte sie in der Oper mit Beifall und ist vom 1. August an für das Fach einer ersten dramatischen Sängerin an hiesiger Hofbühne engagirt.

Von den Orchesterwerken gefiel Goltermann's Ouverture „Waldmeisters Brautfahrt" als ein, wenn auch nicht besonders hervorragendes, doch immerhin gediegenes Werk. Schumann's „Ouverture, Scherzo und Finale", so wie die Manfred-Ouverture werden sich bei wiederholten Aufführungen sicher auch hier bald einbürgern.

Das Charfreitags-Concert dürfen wir um so weniger mit Stillschweigen übergehen, als es die einzige alljährliche Aufführung von Kirchenmusik ist, deren sich Kassel erfreut. Sie bestand dieses Mal aus Spohr's „Vater unser" und Mozart's *Requiem*, welche beide Werke unter Mitwirkung der Gesang-Vereine und eines Theiles des Solo-Personals der Oper in recht würdiger Weise zu Gehör kamen. Unsere jugendliche Sängerin Fräulein Erhartt machte sich durch ganz vortrefflichen Vortrag der Sopran-Partie in beiden Werken um die Aufführung besonders verdient.

Das 38. niederrheinische Musikfest.

Die diesjährige Feier des niederrheinischen Musikfestes, das seit dreiundvierzig Jahren besteht und alle Stürme, die seine Existenz durch politische Zustände bedrohten, überstanden hat, verspricht eine sehr würdige und glänzende zu werden. Das Programm, das sich an die Werke der grössten classischen Meister hält, bringt am 19. Mai die *Missa solemnis* in *D-dur* und die *Sinfonia eroica*. Der erste Tag ist also ganz der Verherrlichung Beethoven's gewidmet, was im höchsten Grade zu billigen ist. Ob eine Umstellung der Aufeinanderfolge nicht zweckmässiger wäre, lassen wir dahingestellt; die Erfahrung hat uns wenigstens bei dem diesjährigen dritten Gesellschafts-Concerte in Köln gezeigt, dass selbst eine von den grossen Beethoven'schen Sinfonieen (es war die fünfte) nach der Aufführung der Messe nicht den Eindruck machte, der sich auf der Höhe der Begeisterung, welche jene hervorgerufen, erhalten hätte.

Das Concert des zweiten Tages (den 20. Mai) eröffnet mit der herrlichen Sinfonie in *C-dur* mit dem fugirten Schlusssatze von Mozart und bringt darauf das prachtvolle Oratorium Josua von Händel, das seit 1845 (Düsseldorf) nicht auf den Musikfesten gehört worden ist, nachdem es die erste Aufführung auf dem Feste zu Köln im Jahre 1838 erlebt hatte, bei welcher die Partie des Josua durch den ausgezeichneten Tenor Vrügt aus Holland be-

setzt war. Es wird also das rheinische Publicum, was die Koryphäen der neuesten Schule wieder einmal zur Verzweiflung bringen wird, die „Tafelmusik" einer Mozart'schen Sinfonie und das „Elephanten-Getrappel" eines Händel'schen Oratoriums wahrscheinlich mit enthusiastischem Beifall aufnehmen.

Chor und Orchester haben sich stets bei den Musikfesten in Aachen so trefflich bewährt, dass wir von den durch Wüllner's eifrige Thätigkeit und hohe musicalische Befähigung in den letzten Jahren noch gehobenen Kräften der Ausführung nur das Beste erwarten können. Eben so bürgt der berühmte Dirigent, General-Musik-Director Franz Lachner aus München, und die Namen der Solisten, unter denen, was sehr erfreulich ist, drei durch Geburt oder längeren Aufenthalt den Rheinlanden angehören: Frau Rübsamen-Veith, Frau Potthof-Diehl und Herr Karl Schneider, für das künstlerische Gelingen des Festes.

Nehmen wir nun noch dazu, dass am dritten Tage (21. Mai) das gefeiertste Künstlerpaar in Deutschland, Frau Clara Schumann und Herr Joseph Joachim, das Pianoforte und die Violine in ihrem höchsten Glanze durch vollendete, echt künstlerische Leistungen zeigen werden, so wüssten wir in der That nichts, was dem so vortrefflichen Programme noch hinzugefügt oder darin mit Anderem vertauscht werden könnte.

Tages- und Unterhaltungs-Blatt.

Köln. Fräulein Amélie Bidó hat in diesen Tagen zwei Mal im Theater concertirt und ganz ausserordentlichen Beifall gefunden, der sich durch den lautesten Applaus und Hervorruf nach jedem Musikstücke offenbarte. Die junge Virtuosin, die in die Fussstapfen einer Therese Milanollo tritt, hat, seitdem wir sie nicht gehört, eminente Fortschritte gemacht und trägt die schwierigsten Violin-Compositionen, namentlich die Sachen von Vieuxtemps, mit individueller Auffassung und künstlerischem Aplomb vor. Sie ist aber nicht bloss Virtuosin im gewöhnlichen Sinne des Wortes, sondern spielt auch die gediegenste Kammermusik mit eben so viel Kunstsinn als technischer Fertigkeit.

Am Himmelfahrtstage hörten wir im Dome eine gute Aufführung der *C-dur*-Messe von Beethoven — ein Beweis, dass die Verbindung von Vocal- und Instrumental-Musik doch nicht aus der Kathedrale verbannt ist. Was aber diese Aufführung besonders merkwürdig machte, war, dass die ganze Solo-Sopran-Partie von Anfang bis Ende durch Fräulein Adeline Büchner, welcher die Natur bei ihrer Geburt das Licht der Augen missgönnt hat, gesungen wurde. Der durchaus correcte Vortrag und der innige Ausdruck, verbunden mit einer angenehmen, sehr wohllautenden Stimme, hatten etwas Erstaunenswerthes und zugleich Rührendes, indem sich gewiss bei jedem fühlenden Menschen die Empfindung regte, wie wunderbar die Natur das auf der einen Seite Versagte durch eine reiche Begabung mit Stimme, Gehör, Gedächtniss und echt künstlerischem Sinne für das Musicalisch-Schöne dem liebenswürdigen jungen Mädchen ersetzt hat.

Berlin, 27. April. Fräulein Lucca, die nach der günstigsten Wirkung ihres Gastspiels im königlichen Opernhause die Recha (Jüdin) als erste Antrittsrolle ihres Engagements für die königliche Oper singen sollte, wurde daran durch Krankheit in Folge einer Erkältung gehindert. Die junge Künstlerin wird wohl erst in nächster Woche wieder auftreten können.

Darmstadt. Das vierte Abonnements-Concert der grossherzoglichen Hofmusik am 22. April, welches der grossherzogliche Hof mit seiner hohen Gegenwart beehrte, bot uns wieder einen schönen Kunstgenuss. Vor Allem heben wir das ausgezeichnete Werk eines vaterländischen Componisten hervor: Zweite Sinfonia (*D-dur*) von W. Reuling. Im vorigen Jahre wurde bereits von Würzburg aus in diesen Blättern berichtet, welchen grossen Beifall dieses Werk dort erwarb, von dessen Trefflichkeit wir uns nun hier selbst überzeugen konnten. Den ersten Satz eröffnet ein kurzes Andante als Einleitung. Streich-Quartett beginnt ein weiches, melodisches Thema, welches, von Blas-Instrumenten aufgenommen, zu verklingen scheint, bis plötzlich die ganze Kraft des Orchesters eine von den Violinen ausgeführte lebhafte Figur in vollen Accorden unterstützt, dann wieder in den früheren sanften Charakter zurückführt und den Uebergang zum Allegro vorbereitet, dessen Haupt-Thema ein ausdrucksvolles, zartes, wohlgegliedertes Motiv, dem ein hoher Grad von Bearbeitungsfähigkeit eigen ist. In allen Gestaltungen und Umkehrungen erscheinen die Haupt-Tacte dieses Thema's während des ganzen ersten Satzes immer in neuer Form und in neuem melodischem Wechsel. Der Mittelsatz ist dem Charakter des ersten Thema's vollkommen entsprechend, und beide Motive vereint geben später Veranlassung zu vielen musicalischen Combinationen und Bearbeitungen. Ein überraschend eintretender *Fis-dur*-Accord ist von grosser Wirkung, nach welchem dann die Violinen in brillanten Figuren und die Bläser in mannigfachen melodischen Anklängen an die beiden Haupt-Thema's den ersten Theil abschliessen. Die thematische Bearbeitung der Haupt-Motive in dem nun beginnenden zweiten Theile kann sich der strengsten Kritik unterwerfen. Sie ist meisterhaft gelungen zu nennen. Die Haupt-Thema's geben zu den verschiedenartigsten melodischen und harmonischen Combinationen Veranlassung. Der Eintritt getragener Pianissimo-Accorde in den Blech-Instrumenten, abwechselnd mit den anderen Bläsern, die durch eine Triolen-Figur der Violinen Leben erhalten, ist von grosser Wirkung. Der Schluss dieses ersten Satzes ist lebendig bewegt und effectvoll. — Zweiter Satz. Andante beginnt mit einer reizenden Melodie, von den Violoncellen vorgetragen, welche dann, von sanften Blas-Instrumenten aufgenommen, in immer steigender Wirkung wiederkehrt, dann aber ganz zu verklingen scheint. Ein neues Motiv tritt nun auf und bereitet ein zart gehaltenes, nur von den beiden Violinen getragenes Mittel-Motiv vor. Dieses Andante ist ein tief und innig gefühltes Tonstück, das sowohl durch Anlage wie durch Bearbeitung wohlthuenden Eindruck macht. — Dritter Satz. Scherzo. Ein gut gearbeitetes, äusserst lebendiges Musikstück, dem als Gegensatz ein Trio beigegeben, dessen ruhige, klare Melodie nur von Blas-Instrumenten ausgeführt wird. — 4. Satz Finale. Kräftige Accorde leiten dasselbe ein; diesen folgt ein von den Saiten-Instrumenten vorgetragenes, sehr lebhaftes Motiv. Dann aber tauchen andere, kräftige Melodieen auf, die nach verschiedenen harmonischen Wendungen zu dem Mittelsatze hinführen, dem ein volksthümlicher Charakter innewohnt, und der von den Hörnern ausgeführt wird. Ein kurzes, melodiöses Clarinet-Solo leitet dann in ein grossartiges, breit angelegtes *Andante maëstoso* ($^{12}/_{8}$-Tact) ein, welches nach verschiedenen Modulationen jenen Mittelsatz in vollster Kraft wiederbringt, welcher

gegen den Schluss noch einmal erscheint, mit brillanten Triolen-Figuren der Violinen begleitet, die in immer schneller werdendem Vorwärtsstreben dem vollkräftigen Schlusse zueilen. Die Ausführung des Werkes durch die grossherzogliche Hofmusik unter des Componisten (früher k. k. Hof-Capellmeister in Wien) eigener Leitung, der so sicher und gewandt den Tactstab führte, als hätte er ihn erst gestern niedergelegt, war eine höchst gelungene und fand in allen Theilen verdiente Anerkennung. — Von den übrigen Musikstücken des Abends heben wir noch besonders ein ganz ausgezeichnetes Flötenspiel (Phantasie von Briccialdi) des Herrn Ott aus Würzburg, der durch die Schönheit und den Ausdruck des Tones und die Bravour des ganzen Vortrages ein sehr bedeutendes Talent entwickelte, und die Gesangs-Vorträge der Altistin Fräulein Mathilde Schneider (Arie aus der Oper „Rodelinda" von Händel und zwei Lieder von Schumann) hervor, welche gleichfalls lebhaften Beifall fanden.

Aus Hamburg schreibt man: „Am 2. December v. J. schiffte ich mich in Vera-Cruz ein, um über Havannah nach St. Thomas zu gehen, von wo der Dampfer wieder nach Vera-Cruz zurückkehrte. Der grösste Theil der Besatzung bestand aus schwarzen Matrosen. Denken Sie Sich mein Erstaunen, als ich diese Neger im mexicanischen Meerbusen, mehr als 6000 englische Meilen von der deutschen Heimat entfernt, Kücken's „Kleinen Recruten" mit englischem Text singen hörte. Das Herz lachte mir vor Freude, und die populäre Melodie erfüllte mich unter der heissen Zone mit warmem patriotischem Entzücken."

In Antwerpen hat man Nicolai's Oper „Der Templer", übersetzt von Dangias, mit Beifall gegeben. Otto Nicolai hatte diese Oper: „*Il Templario*", in Rom componirt, sie ist ein früheres Werk, als „Die lustigen Weiber von Windsor". Der Stil ist ganz italiänisch und sehr reich an lieblichen Melodieen.

Paris. Alfred Jaell hat auch in seinem zweiten Concerte ein sehr zahlreiches und von Anfang bis Ende sehr enthusiasmirtes Publicum gehabt. Das Concert begann mit der grossen Kreutzer-Sonate von Beethoven, welche durch A. Jaell und Herrn Armingaud auf eine so meisterhafte Weise ausgeführt wurde, wie man sie selten hören dürfte. Von Salonstücken eigener Composition führte Jaell sein *Caprice* (Op. 104), die *Chanson d'amour* und *Mélodie Anglaise* vor, in welcher letzteren sein correcter, egaler und glänzender Triller, worin ihn wohl jetzt Niemand erreicht, ganz besonders entzückte. Von Rob. Schumann gab er ein paar reizende Kleinigkeiten, ausserdem von Chopin, und dann seine Kraft-Bravourstücke, den Marsch aus dem Propheten und den Marsch aus dem Tannhäuser, von denen natürlich der letzte den ersten verdunkelte. A. Jaell, geboren den 5. März 1832, ist erst 29 Jahre alt.

Der junge Violin-Virtuose Leopold Auer hat durch sein Spiel die Stimmen der Kenner und Laien zu seinen Gunsten vereinigt. Charakteristisch für die hiesige Kritik ist es, dass in einem specifisch musicalischen Blatte sein Vortrag der *Fille du Diable* von Tartini gelobt wird!

London. Herr Gye hat im Coventgarden-Theater am 2. April die neue Saison der italiänischen Oper mit Meyerbeer's „Prophet" begonnen. Frau Csillag und Tamberlick traten darin auf. Ausserdem sind die Damen Ortolani, Corbari, Rudersdorf, die Herren Formes, Tagliafico, Tiberino, Zelger u. s. w. angestellt. — Herr Smith, der Director der Oper im Theater Ihrer Majestät, hat angekündigt, dass ihn die bisherigen Verluste nicht ermuthigten, dass er mithin für diese Saison auf sein Unternehmen verzichte. — Grisi und Mario sind nicht von Gye engagirt; sie werden sich im Krystallpalast in italiänischen Scenen hören lassen, welche besonders für Mario und für die berühmte Sängerin gewählt sind, welche sich bestimmt im nächsten Jahre ins Privatleben zurückziehen wird, und da es das dritte Mal ist, dass sie diesen Entschluss öffentlich erklärt, so darf man unmöglich daran zweifeln.

Auf dem diesjährigen Musikfeste zu Birmingham im August d. J. wird ausser den typischen Aufführungen des Messias und Elias (Samson, Israel in Aegypten und Judas Maccabäus stückweise) auch Haydn's „Schöpfung" und Beethoven's *Missa solemnis* in *D* gegeben werden. Chor- und Orchester-Personal werden sich wundern, denn das letztere Werk wird sich nicht mit einer Probe herstellen lassen, wie das bei den übrigen dort gewöhnlich ist.

Preisbewerbung

für kirchliche Compositionen.

Die Musik-Verleger Heugel & Comp., *rue Vivienne 2 bis* zu Paris, haben folgende Preis-Aufgaben auch für deutsche Componisten ausgeschrieben: 1) Eine goldene Münze (300 Fr.) für eine leichte dreistimmige *Missa brevis* (in *Gloria* und *Credo* so einzurichten, dass die Intonation *Gloria in excelsis Deo* und *Credo in unum Deum* dem celebrirenden Geistlichen verbleibe). Zweiter Preis eine silberne Münze (150 Fr.) — 2) Eine goldene Münze (200 Fr.) für drei kleine Motetten oder kirchliche Gesänge auf lateinische Texte der katholischen Kirche. Zweiter Preis eine silberne Münze (100 Fr.) Die Manuscripte müssen mit der Adresse ihrer Verfasser oder deren Chiffre vom 1. bis 10. Juni d. J.*) an die obige Adresse franco eingesandt werden. Den deutschen Componisten verbleibt das Eigenthumsrecht.

*) Der Wunsch der Veröffentlichung ist uns erst am 8. Mai zugegangen. Die Redaction.

Die Niederrheinische Musik-Zeitung

erscheint jeden Samstag in einem ganzen Bogen mit zwanglosen Beilagen. — Der Abonnementspreis beträgt für das Halbjahr 2 Thlr., bei den K. preuss. Post-Anstalten 2 Thlr. 5 Sgr. Eine einzelne Nummer 4 Sgr.

Briefe und Zusendungen aller Art werden unter der Adresse der M. DuMont-Schauberg'schen Buchhandlung in Köln erbeten.

Verantwortlicher Herausgeber: Prof. *L. Bischoff* in Köln.

Verleger: *M. DuMont-Schauberg*'sche Buchhandlung in Köln.

Drucker: *M. DuMont-Schauberg* in Köln, Breitstrasse 76 u. 78.

Niederrheinische Musik-Zeitung

für Kunstfreunde und Künstler.

Herausgegeben von Professor *L. Bischoff.* — Verlag der *M. DuMont-Schauberg*'schen Buchhandlung.

Nr. 20. **KÖLN, 18. Mai 1861.** **IX. Jahrgang.**

Auber und seine neueste Oper „La Circassienne".

(Schluss. S. Nr. 19.)

Einem anziehenden Berichte, den Ed. Hanslick in seinen „musicalischen Erinnerungen aus Paris (in der wiener „Presse") über seinen Besuch bei Auber in Paris mitgetheilt hat, entnehmen wir Folgendes zur Charakteristik des Künstler-Veteranen:

„Man kann sich nicht leicht etwas Verschiedenartigeres denken, als es die beiden berühmtesten Componisten von Paris in Erscheinung, Stimmung und Lebensweise sind. Während Rossini nur schwer sich von seinen Blumen und Wiesen zu trennen vermag, bringt Auber auch den heissesten Sommer mitten in Paris zu. Er liebt Paris über Alles und verlässt es niemals. Zu jeder Zeit finden wir ihn in seiner eleganten Wohnung, *rue St. Georges.* Haus und Strasse haben etwas ruhig Vornehmes, sie präludiren entsprechend der aristokratischen kühlen Eleganz, welche uns im Innern erwartet. Wir finden den berühmten Tonsetzer in bequemem Schlafrock, zusammengekauert auf einem niedrigen Fauteuil. Ein schneeweisser Kopf erhebt sich von der Partitur; es grüsst uns eine kleine, dürre Gestalt. Das faltige Gesicht scheint fast zu verkohlen unter der Gluth zweier tiefschwarzen, leidenschaftlichen Augen. Wie unstät und durchdringend schiessen diese Falkenaugen aus dem Versteck der dichtbuschigen Brauen hervor! Auber's Kopf ist nichts weniger als edel; mit seiner unfertigen Nase, den vordrängenden Backenknochen, dem breiten Munde erinnert er beinahe an Schelling. Aber diese merkwürdigen Augen geben ihm einen Ausdruck ungewöhnlicher Intelligenz. Sie lächeln dich nicht gross und freundlich an, wie Rossini's braune Sterne; blitzschnell packen sie dich, scheu, meuchlerisch. So musste der Mann aussehen, der die Verschwörung der neapolitanischen Fischer wieder lebendig machte. Den Sänger der heitersten, moussirendsten Melodieen von Paris hingegen würde man in dem ernsten Greise nicht vermuthen. Ich sah ihn nicht lächeln, dessen Musik zu lächeln kaum aufhört.

„Auber's Gespräch bewegte sich in feinen, knappen, etwas geschäftsmässigen Formen; freigebig mit Höflichkeiten, sparsam in allem Uebrigen. Er glich mehr einem Diplomaten oder Banquier, als einem Musiker. Mir fiel ein, dass Auber ursprünglich für die kaufmännische Carriere gebildet war. Die Umgebung stimmt dazu. Das Arbeitszimmer athmet eleganten und geschmackvollen Comfort, aber nicht die lauschige Heimlichkeit einer Poeten-Werkstatt. An den Wänden zahlreiche Bilder: schöne Frauenköpfe. Zwischen kostbaren Kupferstichen noch Le Brun's „„Alexanderschlacht"". „„Die Kunst ist Eins,"" erklärte der Herr des Hauses, „„und unverständlich bleibt mir ein Künstler, der nicht zugleich die übrigen Künste liebt."" Dabei sah er viel schwächer, abgestorbener aus, als er in Wirklichkeit ist. Eine beneidenswerthe Spannkraft streckt noch diesen scheinbar verfallenen Leib. An den kalten Tagen des vorjährigen Herbstes konnte man den alten Herrn in leichtem, einfachem Rocke über die Boulevards eilen sehen. Früh Morgens, während Paris noch in den Betten liegt, reitet er spaziren. Auber, der bekanntlich seine frischesten Melodieen zu Pferde erdacht, ist diesem jugendlichen Vergnügen noch nicht untreu geworden. Ja, als echter Franzose soll er auch sein Herz merkwürdig conservirt und noch keineswegs vergessen haben, „„was"", nach Spohr's Versicherung, „„den Waidmann in den Wald treibt.""

„Während der (fast ein Jahrzehend jüngere) Rossini seit dreissig Jahren einer unerschütterlichen Ruhe pflegt, hat Auber keinen Augenblick aufgehört, mit Eifer und Ehrgeiz zu arbeiten. Die Notenblätter, über welche ich beim Eintreten das weisse Haupt gebeugt fand, gehörten zu Auber's neuester Oper, deren Aufführung damals bevorstand. „„*C'est une imprudence dans mon âge,*"" flüsterte der 77jährige (79jährige) Componist, indem er auf

die Partitur deutete. Ich wünsche nichts sehnlicher, als dass der Erfolg dieser Winterfrucht das Wort „*imprudence*" wo möglich in „*miracle*" umändere. Denn Auber's Verdienste um das französische Theater sind so gross und glänzend, dass ein Misserfolg des greisen Meisters fast einem National-Undank gleichkäme. Mit weit besserem Rechte stände Auber's Standbild im Atrium der *Opéra comique*, als Rossini's Statue im Treppenhause der Grossen Oper steht. Ausser *Guillaume Tell* hat Rossini für die pariser Oper so gut wie nichts geschaffen; das Wenige, was sie sonst noch von ihm vorführt, sind Bearbeitungen aus dem Italiänischen. Die Verdienste Rossini's und selbst jene Meyerbeer's um die pariser Oper erscheinen—aus dem Gesichtspunkte französischer Kunst—von jenen Auber's überstrahlt. Wir legen hierbei nicht einmal besonderen Nachdruck auf Auber's Arbeiten für die Grosse Oper, obwohl darunter die epochemachende „Stumme von Portici", die glänzende „Ballnacht" und Aehnliches sich befindet. Auber's Bedeutung ruht in der komischen Oper, also in der echtesten, duftigsten Blüthe der französischen Musik.

„Die komische Oper repräsentirt alle anmuthigen, liebenswürdigen Seiten des französischen National-Charakters, während die „Grosse" dessen Maasslosigkeiten und Grimassen im Hohlspiegel zeigt. Allerdings sind die Talente, welche für die *Opéra comique* schreiben, an Zahl und Bedeutung sehr gesunken, allein noch immer behauptet dieses Genre eine von anderen Nationen zu beneidende Höhe, bei einer Stetigkeit der geschichtlichen Entwicklung, wie sie kaum eine zweite Theatergattung aufweis't.

„Zur lebendigsten Ueberzeugung wird einem diese Thatsache, wenn man die komischen Opern der Franzosen in Paris selbst spielen sieht. Ich wüsste von allen Kunstgenüssen, die mir dort zu Theil wurden, keinen, der so vollkommen, rein und lebhaft auf mich gewirkt hätte, als die Vorstellung des „Fra Diavolo" in der *Opéra comique*. Nachdem ich kurz vorher an der Grossen Oper die „Hugenotten" nur mit Unbehagen, die „Semiramis" gar nicht zu Ende gehört, hätte ich hier nur Souverain zu sein gebraucht, um mir — wie Kaiser Leopold in Wien den „*Matrimonio segreto*" —in der komischen Oper den „Fra Diavolo" von Anfang bis zu Ende noch einmal vorspielen zu lassen. Grossmüthig wünschte ich mir alle die Landsleute zu Nachbarn, die im Vaterlande das grosse Talent Auber's mit so nachsichtiger Protection abfertigen. Hier auf ihrer Geburtsstätte muss man diese geistreichen, feinen, lebensvollen Spiele sehen und hören, um ihren ganzen Reiz zu erkennen und zu bewundern. Die besten deutschen Sänger sind für das Eigenthümliche dieser Aufgaben grösstentheils unbrauchbar. Die gegenwärtigen Künstler der *Opéra comique* wirken mit sehr bescheidenen Mitteln; allein diese Mittel sind auf das feinste ausgebildet, auf das intelligenteste verwandt. Nicht Eine glänzende Stimme, nicht Eine bestechende Schönheit, aber in der anschmiegenden Feinheit des Ausdrucks scheinen alle Stimmen, in der Grazie der Bewegung alle Gestalten verschönt.

„Ich bin weit entfernt, den Ruhm der pariser Grossen Oper geradezu unverdient zu nennen. Vortrefflich ist an ihr alles Aeusserliche. — Die Decorationskunst erzielt die vollständige Illusion des Zuschauers. — Auch Orchester und Chöre liessen—in den Vorstellungen, denen ich beiwohnte—kaum etwas zu wünschen übrig. Was hingegen den Fremden enttäuscht, sind die Solosänger, darunter grossartig ausposaunte und noch grossartiger bezahlte Namen. Wenn man Ander's Raoul mit der handwerksmässigen Leistung dieses brutalen Herrn Gueymard vergleicht, die Valentine unserer Dustmann mit der zierlichen, aber unbedeutenden Madame Barbot, Schmid's Marcell mit jenem des Herrn Belval, selbst die meisten kleineren Rollen in den wiener „Hugenotten" mit jenen in Paris, dann empfindet man eine unbedingt wohlthuende patriotische Wärme.—Mit der komischen Oper verhält es sich gerade umgekehrt. Die besten deutschen Vorstellungen dieser Gattung werden im Total-Eindruck die schwächsten der pariser *Opéra comique* nicht erreichen. Wenn es hoch kommt, hat jede bessere deutsche Bühne zwei bis drei gute Mitglieder für die komische Oper, keine einzige aber eine Ahnung von einem vollendeten Ensemble. Notabilitäten der deutschen Oper können von sehr untergeordneten Sujets der *Opéra comique* lernen, wie man spricht, spielt, sich kleidet, ja, wie man gerade im musicalischen Lustspiel zu singen hat. Da ist niemand, der schreit, schleppt, sich vordrängt; Alles bewegt sich rasch, zwanglos und natürlich, und will auch Mancher für sich nicht viel bedeuten, zusammen sind sie Meister.

„Wenn man die komische Oper rühmt, rühmt man auch Auber. Ohne ihn würde die gegenwärtige *Opéra comique* nur vegetiren; er ist ihre Hauptstütze und ziert wöchentlich ein bis zwei Mal das Repertoire. Mit den besten seiner Werke hat sich Auber längst neben Isouard und Boieldieu gestellt; mit seinen schwächsten überragt er wenigstens noch immer die meisten seiner zahllosen Nachahmer.

„Auber gab mir in meinem Lobe der *Opéra comique* nur theilweise Recht; lebt doch in seiner Erinnerung eine viel vollkommenere Blüthe dieses Instituts. Sowohl die Gesangskunst als die Darstellung findet er gesunken seit der Zeit, wo er den „Schwarzen Domino" für die Cinti-Damoreau schrieb. „*C'était une artiste*", wieder-

holte er, um den Gegensatz zu der gefeierten Ugalde und ihren Colleginnen zu bezeichnen, welche ihm bloss als „„geschickte Sängerinnen“ “ gelten. Hingegen sprach er von Montaubry, dem würdigen Nachfolger Roger's und trefflichsten aller Fra Diavolo's, mit grosser Achtung.

„Ganz verschieden von Rossini, blieb Auber im Sprechen karg und gemessen, dabei in Miene und Haltung unbeweglich. Hingegen schien er mit Interesse zu hören, was ich ihm von deutschen Theater-Zuständen, namentlich in Bezug auf seine Opern, mitzutheilen wusste. Er selbst war, sonderbar genug, nie in Deutschland, nie in Italien gewesen. Von der neuen musicalischen Bewegung wusste er nur vom Hörensagen. Als ich Wagner erwähnte, begann Auber von den Conservatoire-Concerten zu sprechen. Die Direction des Conservatoriums (die er bekanntlich nach Cherubini's Tode antrat) macht ihm, nach seinem eigenen Geständnisse, wenig Mühe, „„weil er glücklicher Weise erst dazu kam, nachdem er seine Carriere gemacht“ “; in früheren Jahren hätte ihn diese Beschäftigung wahrscheinlich nie dazu kommen lassen, „„Carriere zu machen“ “.— —

„Ueber die musicalische Kritik in Paris sprach Auber ein unumwundenes Verdammungs-Urtheil und stimmte hierin fast wörtlich mit Rossini überein. Nachdem gerade diese beiden berühmten Veteranen von der pariser Kritik nur mit Weihrauch und Myrrhen behandelt werden, was sie ausdrücklich hervorhoben, hat ihr Bannspruch ein schweres Gewicht. Auf meine Bemerkung, dass solche Zustände sich in einer deutschen Residenz unmöglich erhalten könnten, erwiderte Auber sehr treffend: „„Bei Ihnen in Deutschland ist die Kritik eine Gewissenssache, hier ist sie eine Geschäftssache. Man treibt dieses Geschäft, wie jedes andere, um Geld zu machen.“ “ —

Die erste Aufführung der neuesten Oper Auber's: *La Circassienne,* hat die von Hanslick ausgesprochene Ansicht, dass ein Miss-Erfolg fast ein National-Undank sein würde, vollkommen bestätigt, denn ganz Paris theilte sie und ging mit dem Vorsatze ins Theater, dem Tondichter einen Triumph zu bereiten. Doch wir lassen unseren Correspondenten aus Paris sprechen:

„Am 2. Februar bot das Theater der komischen Oper einen interessanten Anblick dar. Das neueste Erzeugniss der berühmten Firma Scribe & Auber sollte die erste Aufführung erleben; das war ein Fest für alle Freunde der nationalen Oper und besonders für die Stammgäste und die Abonnenten des Hauses, die sich drängten, wie zu einer Jubelfeier. Ehe der Vorhang aufging, ehe die ersten Accorde der Ouverture erklangen, stand es schon fest, dem Componisten, der beinahe zwei Generationen des Publicums der komischen Oper ergötzt und entzückt hatte, durch ehrenvolle Aufnahme seines neuesten Werkes den Dank der Nation zu bekunden, deren eigenstes Wesen er auf die anmuthigste und einnehmendste Weise durch seine Melodieen charakterisirt hat.

„Wie beschlossen, so wurde es auch ausgeführt. Das Publicum wollte dem Werke einen Erfolg bereiten, und setzte seinen Willen durch trotz des wunderlichen Durcheinanders des Scribe'schen Buches und der zweideutigen Situationen, die man schwerlich unter anderen Verhältnissen geduldig hingenommen haben würde. Doch gestehen wir gern, dass der wirkliche Werth der meisten Musikstücke der günstigen Stimmung zu Hülfe kam, und dass der beinahe achtzigjährige Auber wieder einmal bewiesen hat, dass nur die Dummheit alt wird.

„Das Buch kann wahrhaftig nicht als Denkmal des seitdem gestorbenen überfruchtbaren Dichters gelten, kein Mensch wird nach der *dernière pensée de Scribe* fragen. Es ist eine wahre Auflehnung gegen den gesunden Menschenverstand. Die Hauptrolle spielt ein russischer Lieutenant Suboff als Doppelgänger seiner selbst und seiner Schwester. Er steht bei der Besatzung eines Forts im Kaukasus. Dort erscheint mitten im Winter ein Maler, der eine Operette von Dalayrac frisch aus Paris mitbringt. Man bedarf zur Aufführung nur zweier Personen, Adolf und Clara, und der hübsche junge Lieutenant wird für die Rolle der Clara bestimmt. Woher aber die Frauenkleidung nehmen? Mein Himmel, nichts einfacher, als das; der Maler hat das Costume einer Tscherkessin bei sich, und damit ist dem Pseudomädchen zu einem Rock und der Oper zu einem Titel verholfen! Uebrigens ist Suboff kein Neuling in seiner Rolle; er hat in Moskau schon einmal in Mädchenkleidern als Prescovia einen alten General erobert.

„Im Fort geht's nun lustig her; man lernt, man costumirt sich, man probirt. Da fällt plötzlich unangemeldet wie eine Bombe der General Orsakoff, ein alter Kriegsknecht aus Suwarow's Schule, grob und dumm, mitten ins Vergnügen hinein, flucht barbarisch, ras't gegen die Soldaten-Komödianten. Die Circassierin erscheint zitternd — aber siehe! der brüllende Löwe schmiegt sich vor ihr, denn er sieht seine Prescovia wieder und ist glücklicher Weise verliebter Natur. Suboff muss *bon gré mal gré* seine Huldigungen annehmen, spielt die Prescovia fort, kommt aber in noch ärgere Verlegenheit, als Olga, die Nichte des Generals, hereintritt, die er liebt, und der auch er nicht gleichgültig ist. Glücklicher Weise reissen ihn die Tscherkessen heraus, die trotz des Generals in das Fort eindringen, ihn und Olga rauben, sonst aber Niemandem etwas zu Leide thun!

„Suboff-Prescovia und Olga werden in den Harem des Häuptlings Abul-Kasim gebracht. Was das für pikante

Situationen gibt, kann man sich denken; sie streifen hart an die Gränze des Schicklichen, als Suboff der Olga, die ganz ungenirt Toilette machen will, endlich entdeckt, dass er ein Lieutenant sei und sie liebe. Der Maler bringt das Lösegeld für Suboff, der General für Olga, und bei dieser Gelegenheit entführen russische Officiere zur Vergeltung die Damen des Harems!

„Im dritten Acte finden wir die ganze Gesellschaft in Moskau im Palast des Generals Orsakoff. Suboff, dieses Mal in Uniform, kommt noch gerade zu rechter Zeit, um die Heirath Olga's mit einem anderen —boff oder —soff zu hindern. Der General ernennt ihn wegen seiner Aehnlichkeit mit Prescovia zum Obersten und bittet ihn um die Hand seiner Schwester. Der Antrag wird angenommen, wogegen der General Olga mit Suboff vermählt; aber statt der erwarteten Braut bringt der Maler einen Brief mit der Nachricht vom Tode der vermeinten Prescovia!!

„Scudo hat wahrlich Recht, wenn er sagt, dass ein Musiker kaum begreifen kann, wie es möglich sei, irgend einen musicalischen Gedanken auf die Texte der meisten Opernbücher Scribe's zu fassen, welche Auber zu so reizenden Compositionen begeisterten! Jedenfalls ist die Musik zur „„Circassierin"" nicht bloss wegen des hohen Alters des Componisten, sondern noch mehr wegen des widersinnigen Textes ein Wunder zu nennen.

„Die Ouverture ist unbedeutend und dürfte leicht eine der schwächsten sein, die Auber geschrieben. Dagegen zeigt die ganze Introduction den musicalischen Repräsentanten des französischen Geistes wieder in glänzendem Lichte. Sie besteht aus einem Soldatenchor, dessen Motiv der Tenor (Suboff) aufnimmt; darauf eröffnet der Maler Lanskoi den Plan, Komödie zu spielen, und der zweite Chor: *Bravo! bravo!* ist eines der besten Stücke der ganzen Partitur, frisch, lebendig und wirkungsvoll. Eine Romanze aus „„Adolf und Clara"", in welcher Suboff seine Mädchenrolle versucht, ist darin angebracht, und das Ganze bildet zusammen ein allerliebstes Ensemblestück, welches den rauschenden Applaus und *Da-capo*-Ruf vollkommen verdiente. Die Arie, mit welcher der bramarbasirende General auftritt, bietet nichts Besonderes dar, dagegen ist die Romanze, in welcher Suboff—jetzt als Circassierin—ihm die Begnadigung eines Soldaten abschmeichelt, als Musikstück fein und schön, aber die Situation ist gar zu widerlich, da der junge Officier dem alten Dummkopf mit „„*Si vous m'aimez*"" und dergleichen Redensarten um den Bart geht.

„Diese schiefe Stellung des Tenors geht nun freilich durch die zwei ersten Acte der Oper durch und gibt dem Dinge etwas Possenhaftes. Montaubry besitzt allerdings ein sehr liebliches und trefflich ausgebildetes Falset, mit dem er die Melodieen der falschen Circassierin flötet; aber ich konnte doch bei allem dem nicht die Erinnerung an einen deutschen Komiker — ich habe seinen Namen vergessen—los werden, der in meiner Jugend auf eine einzige Rolle: „„Die falsche Catalani"", reis'te und durch seine Coloraturen mit der Fistel die Galerie ergötzte. Anfänglich macht dem Zuhörer die Abwechslung der Brust- und der Kopfstimme, die mit grosser Kenntniss musicalisch-komischer Wirkung benutzt ist, Spass; aber der Spass dauert zu lange und wird langweilig. Das Duett (Bass und Tenor) und die Sopran-Arie, mit welcher Olga auftritt, hören sich gut an; aber das darauf folgende Quartett, in welchem der General seiner Nichte die falsche Prescovia vorstellt, und Olga von der Aehnlichkeit dieser Dame mit einem ihr wohlbekannten Garde-Officier betroffen wird, ist ein Ensemble, wie es nur Auber schreiben und nur französische Sänger spielen und singen können. Die Worte Olga's: *C'est étonnant,* kehren in einer allerliebsten melodischen Phrase alle Augenblicke wieder, die auf sehr geistreiche Weise mit kunstfertigem Geschick zu einem feinen Gewebe verarbeitet ist.

„Auch das kurze Finale des ersten Actes, der Ueberfall der beiden Schönheiten durch die Tscherkessen und ihren Führer, einen alten Eunuchen, ist ein Meisterstück komischer Musik. Man kann, ohne zu schmeicheln, sagen, dass die Musik des ganzen ersten Actes auf der Höhe des Besten steht, was Auber in dieser leichten, heiteren, anmuthigen Gattung geschrieben hat.

„Der zweite Act ist bedeutend schwächer. Wiewohl er mit einem hübschen Chor der Odalisken im Harem des Abul-Kasim beginnt, so bieten doch die folgenden Musikstücke nichts Hervorstechendes dar. Gegen den Schluss des Actes interessirt der Tanz der Odalisken mit Chor durch die Scenerie und eine sehr ansprechende Redowa-Melodie, welche man bereits in der Ouverture gehört hat.

„Noch schwächer ist der dritte Act; er bringt, ausser einem hübschen *Duo d'amour* zwischen Tenor und Sopran, nur Arien für Bass, Tenor und Sopran (die gebräuchliche Bravour-Arie im dritten Acte), welche alle drei auf derselben Stufe des Gewöhnlichen stehen. Den Schluss der Oper machen — fast nach Art der älteren komischen Opern — Couplets des Malers Lanskoi (Bariton), die wieder frisch und des Componisten würdig sind.

„Dass die Oper lange leben werde, will ich nicht verbürgen; gefallen hat sie aber entschieden, und die Partitur hat auch schon am Abende der ersten Aufführung einen Verleger gefunden, was lange nicht passirt ist. Der erste Act wird jedenfalls, wenn dies die letzte Oper des jungen Greises ist, ein glänzender Schlussstein in dem Ehrenbogen seines Ruhmes sein."

„B. P."

Sollen wir nun dem Vorstehenden noch einige Betrachtungen oder Nutzanwendungen hinzufügen, so ist es zunächst der Wunsch, dass die deutsche musicalische Kritik sich endlich einmal den ausländischen Componisten gegenüber auf den Standpunkt stellen möchte, den die Beurtheilung der Erzeugnisse der Kunst in Hinsicht auf die Nationalität der Künstler erfordert. Nichts ist einseitiger und ungerechter, als an einen Italiäner, der für Italien, an einen Franzosen, der für Frankreich schreibt, den Maassstab des Deutschen zu legen, des deutschen Charakters, der deutschen Anschauungs- und Gefühlsweise, der deutschen Wissenschaft.

Es gibt nur drei musicalische Nationen, sobald von der Musik als einer Kunst die Rede ist, nicht bloss als eines Gefühls-Ausdrucks in Volksliedern, welche die Natur geschaffen hat; das sind die Italiäner, die Deutschen und die Franzosen. Ihre schönsten musicalischen Erzeugnisse sind diejenigen, welche in den vollendeten künstlerischen Formen, die für jede Composition im Allgemeinen gelten, den besonderen Charakter der Nation zur Geltung bringen. Dass dies nicht absichtlich, sondern unbewusst und unwillkürlich geschieht, das macht eben den wirklichen Dichter in Tönen, und die Eigenschaft des Volksgemässen, der nationale Typus, gehört in der Musik unserer Meinung nach durchaus zu dem Begriff des Classischen. Am leichtesten lässt sich der Beweis dafür negativ führen; man braucht nur die Opern Meyerbeer's zu betrachten, und man wird fühlen, dass bei allem Genie, dem sie ihre Entstehung und ihren künstlichen, oft auch wirklich kunstreichen, Bau verdanken, die gänzliche Entartung vom Angeborenen, die absichtliche Verläugnung des Nationalen das Prädicat „classisch" für diese Werke unmöglich machen. Dagegen sind Mozart's Opern, trotzdem dass sie das italiänische Element mit dem deutschen verschmelzen, classische Meisterwerke, namentlich Don Juan und vollends die Zauberflöte, weil, neben der genialen Erfindung des Einzelnen, im Ganzen das deutsche Element den Sieg davon getragen und der Musik ihren eigenthümlichen Charakter gegeben hat. Ganz frei von italiänischem Einflusse stehen Beethoven's Fidelio und Weber's Freischütz da, und wer wollte läugnen, dass sie neben den rein musicalischen Vorzügen durch den bestimmt ausgesprochenen nationalen Typus das vollste Anrecht auf Classicität haben?

Gehen wir zu den Werken der Tonkunst über, welche die Verbindung des tiefsten musicalischen Wissens und der höchsten contrapunktischen Gewandtheit mit der schöpferischen Phantasie ins Dasein gerufen hat, zu den Werken von Bach, Händel und den wenigen Neueren, denen es vergönnt war, die Kühnheit, in ihre Fussstapfen zu treten, nicht bereuen zu müssen, so gibt ihnen das Echt-Deutsche den Charakter classischer Meisterschaft. Desswegen konnte auch ihr eigentlicher, aus der Tiefe des Verständnisses quellender Cultus nur in Deutschland Wurzel schlagen; denn selbst in England, obwohl das germanische Element dort ihm den Boden lockerte, ist dieser Cultus zum Theil ein gemachter oder wenigstens durch Aeusserlichkeiten, die mit dem inneren Wesen der Musik nichts zu thun haben, traditionel gewordener, während in Italien und in Frankreich gar kein Platz für ihn zu finden ist.

Das ist freilich bekannt genug; aber was würden wir sagen, wenn die französische Kritik den Maassstab ihrer eigentlichen Nationalmusik, das ist der komischen Oper, an die deutschen Oratorien legte? Dazu sind die Franzosen zu klug und haben viel zu viel Lebensart; gefallen ihnen dergleichen deutsche Werke nicht, so schweigen sie oder hüllen sich in den Mantel der Ehrfurcht vor historischen Grössen und vor dem allgemeinen Ruhme, den „das Land der Musik" geniesst, denn es wäre Mangel an Bildung, davon nichts zu wissen. Wir aber, wie oft stossen wir auf Beurtheilungen französischer und italiänischer Musik, in denen unsere Kuntsrichter nicht eine Spur von dem Respect vor den Nationalitäten blicken lassen, sondern von ihrem Throne oder ihrem Gelehrtengerüst, Katheder genannt, herab jedes ausländische musicalische Erzeugniss mit deutscher Elle messen und von den Italiänern und Franzosen verlangen, dass sie wie Bach und Händel, wie Beethoven und Weber schreiben sollen!

Wir sollen im Gegentheil, wenn wir gerecht sein wollen, die Italiäner und die Franzosen dann am meisten schätzen, wenn sie Italiäner und Franzosen bleiben. Warum hat Rossini zu schreiben aufgehört? Weil der grosse Erfolg seines Wilhelm Tell ihn keineswegs über sich selbst verblendet hat, weil er eingesehen, dass er kein Italiäner bleiben könnte, wenn er auf dem Wege, den er im Tell betreten, fortführe. Wie erscheint Meyerbeer dagegen, der weder Deutscher, noch Italiäner, noch Franzose ist, sondern gar nichts mehr, daher denn auch von künstlerischer Individualität, von Einheit des Stils bei ihm nicht mehr die Rede sein kann, da er das Horazische Bild: *Humano capiti cervicem pictor equinam Jungere si velit etc.*, oft genug auf das Notenpapier wirft, und in so mancher Arie der edeln deutschen Melodie einen fremden Schweif anhängt, so dass „das von oben schöne Weib in einen hässlichen Fischschwanz ausläuft" (*ut desinat in piscem mulier formosa superne*)!

Wie anders dagegen Auber! Welche Wandlungen und Revolutionen hat nicht der musicalische Geschmack seit seinem ersten Auftreten erfahren! wie manche Kunst-Theorie, wie manches System ist seitdem aufgetaucht und auch wieder untergegangen oder im Untergehen begriffen!

Er aber ist geblieben, was er war: Franzose, Repräsentant der liebenswürdigsten Eigenschaften des französischen Charakters, und eben darum von einer Popularität, die in unserer Zeit, deren rasch dahin eilende Fluten jeden Ruf alsbald wieder hinwegspülen, ein wahres Wunder ist. Die Musikstücke in seinen komischen Opern sind Photographieen des französischen Lebens, mit Geist und technischer Gewandtheit retouchirt. Als solche müssen sie beurtheilt und gewürdigt werden, nicht nach dem Maasse, das man an historische Malerei weltgeschichtlicher Ereignisse legt.

Aus Frankfurt am Main.

[Die neue Privat-Musikschule.]

(Schluss. S. Nr. 19.)

Der Verfasser des Artikels (Süddeutsche Musik-Zeitung, Nr. 17 und 18) theilt hierauf den Unterrichts-Plan der neuen Musikschule mit, bespricht ihre äussere und innere Einrichtung und die erste Prüfung der Zöglinge (am 28. März) und unterwirft dieses alles einer strengen, aber durch Gründe und Kenntniss der Sache unterstützten Kritik.

In Bezug auf die äussere Einrichtung ist es freilich ein grosser Uebelstand, dass „kein gemeinsames Local für den Unterricht vorhanden ist, die Zöglinge je nach Geschlecht und nach Vertheilung der Fächer zu den in und ausserhalb der Stadt von einander, ja, bis zum zoologischen Garten zerstreut wohnenden Lehrern zu wandern haben. Man wende nicht ein, dass die Kosten für eine bessere äussere Einrichtung in ungleichem Verhältnisse stehen zu der geringen Anzahl von zusammen nur eilf Schülern und Schülerinnen, welche bereits der seit October 1860 eröffneten Anstalt angehören. Derartige Unternehmungen sind stets mit einigem Risico und nicht selten auch Anfangs mit unvermeidlichen Opfern verbunden. Bedenkt man aber, dass die Eleven sich contractlich mindestens für ein Jahr zu verbleiben verbindlich machen müssen, und dass diese eilf Eleven pro erstes Jahr mit Honorar und Aufnahmegeld zusammen die Summe von 1751 Fl. 45 Kr., vierteljährig vorauszahlend, sichern, so hätte man denn doch nebst den Auslagen für den nöthigen Unterrichts-Apparat die Miethe für ein geeignetes Local nicht scheuen sollen, um dann auch Jedermann sagen zu können, wo das Institut zu finden sei."

Die Resultate der Prüfung konnten freilich nach erst halbjährigem Bestehen der Schule nicht bedeutend sein. Die scharfe Kritik derselben kann weitere Kreise nicht interessiren. Dagegen schliesst der Aufsatz mit Bemerkungen über Musikschulen überhaupt, die auch anderswo Beachtung verdienen dürften. Hier heisst es unter Anderem:

„Aus dem Examen in der Harmonielehre ging hervor, dass die beiden Herren Lehrer verschiedene Harmonie-Systeme bei ihrem Unterrichte verfolgen, was an einer und derselben Anstalt nicht empfehlenswerth erscheint. Lägen in der That ganz besondere Gründe vor, diesen Unterrichtszweig der Compositionslehre nicht den Händen eines Lehrers zu überlassen, so sollte doch mindestens nach gleichem System und gleichem Handbuche unterrichtet werden. Weit entfernt, die von den Herren Lehrern eingeschlagenen methodischen Wege als zweckmässige anzweifeln zu wollen, so wollte mir doch scheinen, als neige man sich theilweise mit Vorliebe zu veralteten Systemen. Der geistige Fortschritt auf allen Gebieten des Wissenschaftlichen hat seinen Einfluss auch in der musicalischen Didaktik zur Geltung gebracht, was vernünftiger Weise nicht ignorirt werden kann, und womit aber weder das feststehende und höchst schätzbare Gute in älteren Lehrbüchern eben so wenig misskannt und unterschätzt, als alles auftauchende Neue, wie etwa das verwerfliche Harmonie-System von Weitzmann, ungeprüft sanctionirt werden soll. Unstreitig eines der besten Handbücher aus neuerer Zeit ist das „„Lehrbuch der Harmonie"" von E. F. Richter, welches Buch in einem Zeitraume von sieben Jahren in dritter Auflage erschienen, und an dem wohl nur wenige Ausstellungen zu machen sein dürften.

„Soll nun die junge Anstalt prosperiren, und will sich dieselbe insbesondere einer Vereinigung mit der Mozart-Stiftung würdig machen, so ist eine Reorganisation ihrer inneren und äusseren Einrichtungen dringend nöthig. Man kann auch mit wenig Mitteln viel Gutes leisten, im Kleinen Grosses vollbringen. Vor Allem befolge man genau den Unterrichts-Plan. Warum keine Geschichte der Musik gelehrt, kein gemeinschaftliches oder Chorsingen, so weit es die Stimmkräfte zulassen, und kein Ensemblespiel — womit selbstverständlich jetzt noch nicht das Executiren grosser orchestraler Werke, sondern das Einüben einfacher und leichter, den Kräften der Zöglinge angemessener mehrstimmiger Instrumentalstücke, wobei die Herren Lehrer selbst thätig mitwirken, gemeint sein kann — betrieben wurde, bleibt unerklärlich. — Ferner sollte während der Prüfung ein Rechenschafts-Bericht über den je vorausgegangenen Lehrcursus vorliegen; aber nicht einmal ein Prüfungs-Plan kam am 28. März zu Gesicht. Dieser Bericht hätte dann Aufschluss über die Anzahl der Zöglinge und resp. auch später über jene der Abiturienten zu geben; ferner, mit welchen Vorkenntnissen die Aufgenommenen in die Anstalt eintraten, um die Fortschritte bei der Prüfung richtig beurtheilen zu können, wodurch dann

auch der Schein von Prunksucht und Charlatanerie fern gehalten bleibt, dessen Aufdrängen bei der ersten Prüfung während des Clavierspiels einiger Mädchen und des Sologesanges die Anwesenden sich nicht ganz erwehren konnten. Weiter hätte der Bericht anzugeben, wie viele Unterrichtsstunden wöchentlich für je die verschiedenen Lehr- und Unterrichtsfächer eingeräumt sind, insbesondere ob in den praktischen Fächern, und in welchen, die „gleichzeitige Theilnahme Mehrerer" u. s. w. derart zu verstehen sei, dass mehrere Eleven gemeinschaftlich oder nach und nach einzeln während der betreffenden Stunde sich unter den Augen des Lehrers üben. Endlich wie viele Classen nöthig, und in welcher Anzahl dieselben von Zöglingen besucht waren; welche Lehr- und Unterrichtswerke eingeführt sind, und wie weit man in denselben vorgeschritten" u. s. w. u. s. w.

Tages- und Unterhaltungs-Blatt.

Berlin. Frau Jachmann-Wagner trat am 28. April zum letzten Male vor ihrem Urlaub auf. Sie hatte als Abschiedsrolle die Lady in Taubert's „Macbeth" gewählt.

Bei der kürzlichen Aufführung der hohen Messe von J. S. Bach durch den Stern'schen Verein in Berlin wurde als instrumentale Ergänzung auch die Orgel hinzugezogen, und soll namentlich im *Incarnatus*, in der Bass-Arie *Et in Spiritum sanctum* und in der Alt-Arie *Agnus Dei* ihre Wirkung eine günstige gewesen sein. Weniger glücklich war ihre Behandlung in der Bass-Arie *Quoniam tu solus sanctus*. Hervorgehoben wird bei dieser Aufführung auch die vorzügliche Ausführung der Trompeten; die Sicherheit und Klarheit, mit welcher die erste Trompete das zweigestrichene *a* und *e* genommen, sei ein Beweis für die Ausführbarkeit der für die alten, ausser Gebrauch gekommenen Trompeten geschriebenen, Stimmen durch die jetzigen Trompeten.

An Stelle des verstorbenen Pätzold in Königsberg sind die Herren Laudien und Ad. Jensen zu Dirigenten gewählt worden.

Frankfurt a. M. Am 18. April trat unser allverehrter Tonmeister Xaver Schnyder von Wartensee in sein 75. Lebensjahr. Derselbe ist zur grossen Freude seiner zahlreichen Freunde im Besitze der besten Gesundheit.

Dresden, 6. Mai. Das gegenwärtige, gestern im Tannhäuser begonnene Gastspiel der Frau Jachmann-Wagner hat seine eigene Bedeutung; die berühmte Künstlerin tritt mit demselben als Sängerin von der Bühne zurück, um ihre fernere theatralische Thätigkeit versuchsweise dem Schauspiel zu widmen. Wie man den vorzunehmenden Wechsel auch deuten mag, ein sinniger Gedanke darf es genannt werden, dass Frau Jachmann-Wagner den bezeichneten Rücktritt an der Stätte begeht, wo sich zuerst die Schwingen ihres schönen Talentes entfalteten und wo sie eine Reihe von Jahren hindurch mit begeisterter Hingabe für die Kunst gewirkt hat. Rühmlich auch und höchst achtunggebietend ist der Entschluss, bei guter Zeit und freiwillig auf eine Thätigkeit zu verzichten, die trotz der auch heute noch zu erringenden bedeutenden Erfolge ohne Zweifel der Künstlerin selbst keine volle Genugthuung mehr gewährt. Es gehört viel Selbsterkenntniss und Selbstüberwindung dazu, wie sie nicht Jedem gegeben; mögen Andere, die es angeht, sich daran ein Beispiel nehmen und erkennen lernen, dass dem echten Talente die Kunst höher stehen müsse, als die kleinliche Befriedigung selbstischer Zwecke.

Magdalena Nottes, königlich hannover'sche Opernsängerin, welche am 5. d. Mts. starb, war in Wien den 4 April 1823 geboren, Tochter eines k. k. Schulbeamten, der ihr die sorgfältigste Erziehung angedeihen liess. Da im Elternhause leidenschaftlich Musik getrieben wurde, fand auch das Kind grosse Neigung für dieselbe, lernte Pianoforte und Gesang, erhielt später Unterricht für die Bühne und wurde für kleinere Partieen im Hof-Operntheater verwandt. Sie sang die Hedwig im „Tell", Clotilde in „Norma" u. s. w. Schon 1842 wirkte sie in der italiänischen Oper zu Wien neben der Tadolini, Frezzolini u. s. w., in der deutschen Saison neben der Lutzer und Hasselt als Donna Elvira, Adalgisa, Valentine u. s. w. 1844 vermählte sie sich mit dem Magistrat-Beamten Herrn Kratochwill 1846 wurde sie vom Director Holbein nach Hannover empfohlen, woselbst eine ausgezeichnet geschulte erste Sängerin gesucht wurde, begab sich dahin und wirkte seitdem als Liebling des Publicums bis auf die letzte Zeit

Anton Rubinstein wird in wenigen Tagen in Wien erwartet. Seinen Sommer-Aufenthalt nimmt er dieses Jahr in der Schweiz.

Wien, 11. Mai. R. Wagner ist hier angekommen, um seinen Lohengrin zu hören. Wir zweifeln nicht, dass das wiener Theater-Publicum, welches zwar auch für Meyerbeer und Verdi schwärmt, ihn für die in Paris erlittene Schlappe reichlichst entschädigen wird. — Den Antrag von Prag aus, seine Nibelungen für die Krönungsfeierlichkeiten zu überlassen, hat Wagner abgelehnt. Er will im September erst eine Muster-Aufführung von Tristan und Isolde veranstalten und dann eine eben solche von den Nibelungen.

Am 12. Mai wurden drei Mitglieder des Comite's zur Hebung der Kunst in Oesterreich, die Herren Dr. Frankl, Laroche und Herbeck, vom Herrn Staats-Minister v. Schmerling empfangen. Se. Excellenz ertheilte der Absicht des Comite's, die diesfälligen Wünsche beim Reichsrathe im Wege einer Petition einzubringen, nicht nur seine volle Zustimmung, sondern munterte zugleich das Comite auf, die Petition nicht bloss in allgemeiner Form zu halten, sondern bestimmte Anträge zu stellen Unter den letzteren werden, so viel bis jetzt verlautet, enthalten sein: *a)* Die musicalische und dramatische Kunst betreffend, die Errichtung eines grossartigen Conservatoriums für Musik in Verbindung mit einer Opern- und Ballet-schule. *b)* Die bildende Kunst betreffend, Anweisung entsprechender Mittel aus den Landesfonds zur Errichtung öffentlicher Denkmäler, malerischer Ausschmückung öffentlicher Gebäude, Anlegung einer Galerie für moderne Kunst u. A *c)* Die Literatur betreffend, Ertheilung von Reise-Stipendien, Schutz des literarischen Eigenthums wie des Eigenthums der Idee überhaupt, allgemeine Einführung des Tantièmen-Princips. — Betraut mit der Abfassung des Entwurfs der Denkschrift ist Herr Dr. L. A. Frankl.

Im Hof-Operntheater hat Herrn Balletmeisters Telle neues komisches Ballet „Rosine" vielfachen Beifall gefunden. Der Stoff ist dem „Barbiere" treu nachgebildet, die von Herrn Doppler componirte oder arrangirte Musik ist in gefällig ansprechender Weise gehalten und vielfach mit Rossini'schen Motiven verwebt. Vom künstlerisch choregraphischen Standpunkte lässt sich wenig Rühmendes über diese Ball-Novität sagen Die Geschmacksnerven des modernen Publicums fragen im Allgemeinen auch wenig nach einem künstlerischen Stil-Tanz. Architektonische Symmetrie der Gruppirungen und akrobatische Gelenkigkeit der Solisten reizt und befriedigt sie hinlänglich. Der Idee nach alt genug, aber vortrefflich einstudirt und „congruent" ausgeführt war der „Spiegeltanz" im dritten Acte mit Fräulein Conqui vor und Fräulein Millerscheck hinter dem

Spiegel. An häufigem Applaus und Hervorruf — auch des Ballet-Componisten — fehlte es nicht.

Se. Durchlaucht der als Musikfreund bekannte und um die Musik-Zustände Wiens sehr verdiente Fürst Georg Czartoryski hat sich am 2. Mai mit einem bürgerlichen und hochgebildeten Mädchen, Fräulein Marie Czermak, vermählt.

Die „Deutsche Musik-Zeitung" Nr. 18 enthält folgendes Eingesandt: „In der vorigen Nummer dieser Zeitung wurde gesagt, dass die wiener Sing-Akademie, um den Redoutensaal zu füllen, viele Freikarten ausgebe. Es würde nicht geschadet haben, wenn beigefügt worden wäre, dass sämmtliche wiener Musik-Vereine zu diesem Mittel greifen; denn es gibt in Wien factisch nicht mehr als 500 Menschen, die gute Musik lieben und dafür so viel Geld auszugeben im Stande sind, als nöthig ist, um die philharmonischen und Gesellschafts-Concerte, die Quartette Hellmesberger's und die Concerte der grossen Gesang-Vereine besuchen zu können. *Veritas.*"

In Salzburg ist nach dem Tode des Capellmeisters Taux die Stelle eines Capellmeisters des Dom-Musikvereins und Directors des Mozarteums öffentlich ausgeschrieben. Gesuche sind bis Ende Juni d. J. einzureichen.

Auf den Brief R. Wagner's (s. Nr. 17 d. Bl.) erwidert der *Constitutionnel* Folgendes: „Herr Wagner ist in seinen Briefen nicht glücklich. Er scheint zu glauben, dass seine Oper ausgepfiffen worden, weil kein Ballet darin vorgekommen sei. Das ist aber ein Irrthum. Der Tannhäuser wurde ausgepfiffen, weil man ihn sehr langweilig, unklar, weitschweifig, unmelodisch und antimusicalisch fand. Wenn ein Ballet darin gewesen wäre mit einer Musik im Genre des famosen Bacchanale, so würde man nur eine halbe Stunde früher gepfiffen haben. Das ist Alles. Die Abonnenten der Oper sind weder so einfältig, noch so lächerlich, sich bei den Musikern der Zukunft einschmeicheln zu wollen. Sie lieben und verstehen die schöne Musik, die Musik der Vergangenheit, die Musik der Gegenwart, die unvergängliche Musik, die Herrn Wagner nicht behagt. Sie haben Mozart, Beethoven, Haydn und Weber Beifall geklatscht, so oft die Gesellschaft aus dem Conservatorium die Werke dieser Meister zu den Benefizen der Künstler-Casse gespielt hat. Nicht ein Abonnent hat da seine Loge durch seinen Sitz unbesetzt gelassen, und es ist kein Ballet darin gewesen."

Paris. Man wird hier ausserordentlich classisch in der Musik. Es ist ernstlich davon die Rede, Gluck's Alceste wieder in Scene zu setzen, und zwar mit Madame Viardot, welche auf drei Monate an der grossen Oper engagirt werden ist. In einer Benefiz-Vorstellung im *Théâtre lyrique* kam der dritte Act von Gluck's Armide vor (worauf freilich sehr unclassischer Weise der dritte Act der *Sonnambula* folgte!), und eine andere zum Vortheil der Madame Viardot selbst bringt die Hauptscenen der Alceste, den ersten Act von *Maria Stuarda* durch die Ristori und den dritten Act des Othello mit Madame Viardot und — Duprez! Ausser der Alceste wird Weber's Freischütz eifrig studirt.

Ueber die Aufführung von zwei Musikstücken aus H. Berlioz' neuer Oper *Les Troyens* in einem hohen Cirkel berichtet der musicalische Referent des Moniteur (de Rovray-Fior.): „Das erste dieser Stücke, ein grosses Duett, ist in grossem Stil geschrieben, voll wahren Ausdrucks der Leidenschaft, der flehenden Bitte und furchtbarer Drohung — Gluck hätte es nicht anders schreiben können. Das zweite Duett zwischen Aeneas und Dido (Lefort und Mad. Charton-Demeur) ist eine wunderbare Perle an Gefühl, Anmuth, Reiz, himmlischer Wollust (*volupté céleste!*) und musste wiederholt werden." — Gut gebrüllt!

Die italiänische Oper hat während der sieben Monate der eben geschlossenen Saison eine Einnahme von 809,518 Fr. gehabt, mithin im Durchschnitt 6692 Frcs. bei jeder Vorstellung. Die Gagen der ersten Sänger und Sängerinnen haben davon die Hälfte, beinahe 400,000 Fr., verschlungen. Nimmt man nun alle übrigen Ausgaben dazu, Chor, Ballet, Orchester, Tageskosten, Verwaltung u. s. w., so wird man einsehen, dass trotz der kaiserlichen Unterstützung es nicht leicht ist, das Schiff ohne Verlust im Fahrwasser zu halten. Auf nächsten Winter wieder engagirt sind unter Anderen die Damen Penco, Battu, Alboni und Trebelli, die Tenöre Mario (ohne Grisi) und Belart, Bariton Badiali u. s. w.

Weil wir einmal bei den Einnahmen sind, so haben im Monat April: 1) die kaiserlichen unterstützten Theater 510,723 Fr. eingebracht; 2) die Theater zweiten Ranges 849,640 Fr.; 3) Concerte und Bälle 194,965 Fr.; 4) verschiedene Schau-Ausstellungen (denn die Affen- und Hunde-Komödien, Bärenthiere u. dgl. sind ebenfalls den Armen-Abgaben unterworfen und werden in der Residenz Paris, welche für die ganze Welt den feinen Ton und Geschmack für Kunst angibt — werden hier stets zu den künstlerischen Leistungen gerechnet) 80,180 Fr. — im Ganzen 1,635,460 Fr.

Liszt ist hier. Sivori ist von seiner Reise an den Rhein und durch Belgien auf kurze Zeit hieher zurückgekehrt. Eben so Roger, der auf seinem Schlosse Villiers ein Gesang-Conservatorium eingerichtet hat, das schon einige Schülerinnen aus Deutschland zählt.

Die Niederrheinische Musik-Zeitung
erscheint jeden Samstag in einem ganzen Bogen mit zwanglosen Beilagen. — Der Abonnementspreis beträgt für das Halbjahr 2 Thlr., bei den K. preuss. Post-Anstalten 2 Thlr. 5 Sgr. Eine einzelne Nummer 4 Sgr.

Briefe und Zusendungen aller Art werden unter der Adresse der M. DuMont-Schauberg'schen Buchhandlung in Köln erbeten.

Verantwortlicher Herausgeber: Prof. *L. Bischoff* in Köln.
Verleger: *M. DuMont-Schauberg*'sche Buchhandlung in Köln.
Drucker: *M. DuMont-Schauberg* in Köln, Breitstrasse 76 u. 78.

Niederrheinische Musik-Zeitung

für Kunstfreunde und Künstler.

Herausgegeben von Professor *L. Bischoff.* — Verlag der *M. DuMont-Schauberg*'schen Buchhandlung.

Nr. 21. **KÖLN, 25. Mai 1861.** **IX. Jahrgang.**

Das 38. niederrheinische Musikfest.

I.

Die Stadt Aachen hat das 38. niederrheinische Musikfest an den Pfingsttagen, den 19., 20. und 21. Mai, auf eine höchst gelungene Weise gefeiert und für die letzte in ihren Mauern begangene Festfeier im Jahre 1857, über deren Ergebniss die Stimmen bekanntlich sehr getheilt waren, eine glänzende Revanche genommen. Es ist dies um so erfreulicher, als seit dem Jahre 1825, in welchem Aachen dem musicalischen Bunde der Städte Düsseldorf, Elberfeld und Köln beitrat und zum ersten Male das Fest feierte, diese Stadt sich so viele Verdienste um die Sache der Tonkunst am Niederrheine erworben hat. Wir erinnern hier nur an das Programm ihres ersten Fest-Comite's (1825), nach welchem unter der Leitung von Ferdinand Ries Händel's Alexanderfest, Mozart's *Davidde penitente,* Beethoven's Christus am Oelberge, Mozart's Ouverture zur Zauberflöte, eine neue Sinfonie (*Es-dur*) von F. Ries und die neunte Sinfonie von Beethoven aufgeführt wurden — letztere zum ersten Male in Deutschland nach der wiener Aufführung; ferner an die Darstellungen der besten Oratorien Händel's (Messias, Judas Maccabäus, Samson, Israel in Aegypten); an die herrliche Aufführung von Haydn's „Schöpfung" im Jahre 1846 unter Mendelssohn's Leitung und den Vortrag der Sopran-Partie durch Jenny Lind; endlich an die Wiederaufnahme der Festfeier im Jahre 1851, wozu nach den Jahren der Unterbrechung seit 1848 Aachen zuerst wieder den Muth hatte, der verdienter Maassen durch das schönste Resultat gekrönt wurde.

Den glänzenden Erfolg des diesjährigen Festes hat das Comite dem vortrefflichen Programm und der Vereinigung von ganz vorzüglichen Kräften für Chor und für Orchester zu danken, welche der königlich baierische General-Musik-Director Franz Lachner mit bekannter Meisterschaft zu leiten, zusammen zu halten und künstlerisch wirksam zu machen verstand, worin ihm der königliche Musik-Director und städtische Capellmeister von Aachen, Herr Franz Wüllner, bei den Vorübungen auf so ausgezeichnet tüchtige Weise vorangegangen war, wie dies besonders die Sicherheit des Chors in der *Missa solemnis* von Beethoven bewies, dass dem Fest-Dirigenten in der That in Bezug auf die Vocal-Partie nichts mehr zu thun übrig blieb. Ueberhaupt waren die Aufführungen ein neuer und erfreulicher Beweis für den grossen Fortschritt, welchen das schöne Land am Niederrheine, das seit Jahrhunderten in musicalischer Hinsicht rühmlich bekannt ist, in den letzten Jahren in der genauen und ausdrucksvollen Wiedergabe der classischen Werke der Meister der Tonkunst gemacht hat. Es war wirklich zweifelhaft, welcher Partie man die Palme zuerkennen sollte, dem Sängerchor oder dem Orchester. Das Orchester zeigte sich in der Ausführung der *Sinfonia eroica* von Beethoven, womit das Concert des ersten Tages begann, so ausserordentlich schön zusammengesetzt, so kräftig und gewaltig in der Gesammtwirkung und so reich an schönem Klang und Ausdruck der einzelnen Solo-Instrumente, dass man es selbst über den feurigen und volltönenden Aufschwung des Chors im *Gloria* der Messe und über die glänzende Pracht der Hauptchöre im Josua nicht vergessen konnte, zumal es durch seine Kraftfülle und unzerstörbare Sicherheit das Ganze auf imponirende Weise zusammenhielt.

Als Mitwirkende auf der Tonbühne gibt der Anhang zum Texthuche folgende Zahlen an:

A. Vocal-Partie.

I. Sologesang: 4. Sopran: Frau Francisca Rübsamen-Veith, kurfürstlich hessische Hof-Opernsängerin aus Kassel. — Alt: Frau Christine Potthoff-Diehl aus Aachen. — Tenor: Herr Karl Schneider, herzoglich nassauischer Kammersänger aus Wiesbaden. — Bass:

Herr Julius Krause, königlich preussischer Hof-Opernsänger aus Berlin.

II. Chorgesang:	Sopran . .	93
	Alt.	91
	Tenor. . .	103
	Bass	138
	Summe:	425.

B. Instrumental-Partie.

I. Concertisten: Frau Clara Schumann, k. k. österreichische Kammer-Virtuosin. — Herr Joseph Joachim, königlich hannover'scher Concert-Director.

II. Orchester:	Violinen . . .	52
	Violen	16
	Violoncelle .	18
	Contrabässe .	13
	Flöten	4
	Oboen	4
	Clarinetten .	4
	Fagotte . . .	4
	Hörner. . . .	8
	Trompeten .	4
	Posaunen . .	6
	Bass-Tuba . .	1
	Pauker. . . .	1
	Summe:	135.

Ohne die zwei Dirigenten wirkten also 566 Personen zu den Aufführungen mit. Nehmen wir dabei im Chor einen Ausfall von etwa 25 an, die verhindert waren, ihre Zusage zu halten, so bleibt immer eine Masse von 530 bis 540 wirklichen Sängern und Instrumentisten, eine Zahl, die vollständig hinreichend ist, diejenige Wirkung zu erzielen, welche bei grossen Oratorien nur durch Massen zu erzielen ist. Eine bedeutende Ueberschreitung oder gar eine Verdoppelung und Verdreifachung derselben, wie sie jetzt z. B. in England im Krystall-Palaste bei London Mode geworden ist, erhöht erfahrungsmässig den Eindruck der Kraft keineswegs, beeinträchtigt hingegen häufig die Präcision und vor Allem den feineren Ausdruck der Ausführung.

Das Fest-Local in Aachen, das Theater, ist zwar nach den jetzigen Verhältnissen der Concertsäle und Opernhäuser klein, allein die akustischen Verhältnisse sind sehr gut, und der Abschluss des stufenweise bis zu bedeutender Höhe aufsteigenden Orchesters durch feste Seitenwände und Hinterwand concentrirt den Gesammtton auf sehr vortheilhafte Weise und wirft ihn mit seinem ganzen vollen Klange in den Zuschauerraum hinein.

Trotz des grossen Zudranges, der das Haus an jedem Tage bis auf die schmalsten Räume, die nur zum Stehen Platz gaben, füllte, herrschte durch die musterhaften Einrichtungen überall die grösste Ordnung, und es kam nicht die geringste Störung vor.

Unter den Zuhörern bemerkten wir die Herren Ferdinand Hiller, Franz Weber, Breunung, Max Bruch, Hompesch aus Köln, Müller aus Frankfurt am Main, Scholz aus Hannover, Krause aus Barmen, G. Aloys Schmitt aus Schwerin, Fétis Vater und Sohn und Soubre aus Brüssel, van Boos aus Lüttich u. s. w.

Der Erfolg der Fest-Concerte war aber nicht nur in künstlerischer Hinsicht, sondern auch in Bezug auf die Einnahme ein sehr befriedigender, und dies ist bei den grossen Kosten, die unsere Musikfeste jetzt verursachen, ein wichtiger Punkt, weil von ihm doch am Ende das Bestehen derselben abhängt. Trotz der hohen Eintrittspreise, welche der gegen die Locale in Köln und Düsseldorf beschränkt zu nennende Zuhörerraum nöthig macht — nämlich $4\frac{1}{2}$ Thlr. für jeden Platz (ohne Unterschied, ob im Parterre, ersten Range u. s. w.) für alle drei Tage, 2 Thlr. für jeden einzelnen Tag, 20 Sgr. für jede Probe —, waren doch die Proben und die Aufführungen stets so besucht, dass Eintrittskarten für einzelne Tage nur Wenigen zu Theil werden konnten, da der ganze verfügbare Raum im Hause immer schon durch die Abonnenten besetzt war.

Wenn sich der Sinn für grosse Musik-Aufführungen durch das Herbeiströmen der Menge von Zuhörern wiederum bekundete, so legte die höchst aufmerksame und gespannte Theilnahme derselben, die sichtbare Befriedigung, die in immer wachsender Aufregung bis zur Begeisterung stieg und nicht nur bei vielen Vorträgen der Solisten, sondern hauptsächlich bei den Chören in den lebhaftesten Applaus ausbrach, so dass im Josua der Anfangschor des dritten Theiles: „Glorreich ist Gott" (mit dem Tenor- und Trompeten-Solo), und nachher der Siegeschor in *G-dur* wiederholt werden mussten: diese Empfänglichkeit und ihr begeisterter Ausdruck legten den klarsten und schlagendsten Beweis für den richtigen Geschmack und den noch ungetrübt erhaltenen Sinn für das wahrhaft Musicalisch-Schöne in unserem Publicum ab. Und so wird es überall sein, wo man classische Meisterwerke mit Verständniss und durch befriedigende Mittel zur Aufführung bringt.

Briefe aus Wien.

Wenn die kritischen Federn an der Seine geglaubt haben, der pariser Wagner-Fiasco werde auf Deutschland zurückwirken und die Anhänger der „Zukunftsmusik" daselbst zur Vernunft bringen, so haben sie sich, wenigstens

was Wien betrifft, bedeutend getäuscht. Sie haben nicht mit in Rechnung gebracht, was bei der Wagner-Frage sonst noch unter der Decke mitspielt. Obwohl Wagner's Tannhäuser, Lohengrin und neuerlich auch der Fliegende Holländer sich das wiener Theater-Publicum bald unterjochten, so würde der Componist hier doch nicht so viel Glück gemacht, so viel Sympathie gefunden haben, wäre er nicht erstens ein Flüchtling und Verbannter, und wäre sein Tannhäuser nicht in Paris so jämmerlich ausgepfiffen worden. Sie kennen wohl, wenigstens *par renommée*, zunächst die „wiener Gemüthlichkeit", welche sich namentlich darin gefällt, für alle Arten irgendwie Verfolgter, wenn dieselben nur nicht gerade ein scheussliches Verbrechen begangen haben, eine unendliche Sympathie zu fassen. Abgesehen von den eigentlichen Musikfreunden, die sich natürlich von Wagner'scher Musik hier eben so fern halten, wie anderswo, ist ferner das Publicum von einer ungemeinen Weitherzigkeit. Es bejubelt Alles: Beethoven und Verdi, Meyerbeer und Wagner, Mozart und Rubinstein. Dass es dabei natürlich mit sich selbst in Widerspruch geräth, das kümmert es nicht im Mindesten; und wie sollte es das auch? Es will ja bloss geniessen, nicht urtheilen, nicht für seine Bildung etwas gewinnen.

Bei Richard Wagner treten aber noch andere Elemente auf, als die wiener „Gemüthlichkeit" und Urtheilslosigkeit. Ich will Ihnen sagen, was bei seinen Erfolgen alles mitwirkt und so auffallende Ovationen und Demonstrationen zu Stande bringt, wie wir sie hier in diesem Augenblicke erleben. Da ist erstens das in Wien reichlich vertretene Judenthum. Die dem christlichen geläuterten Wesen, der hohen Reinheit und Charakterfestigkeit, der mehr duldenden als leidenschaftlichen Liebe so ganz entgegengesetzte Wagner'sche Kunst, diese orientalische Ueppigkeit und nervöse Sinnlichkeit, wie sie namentlich im Tannhäuser (im Pilgermarsch, im Allegro der Ouverture, in den Bacchanalien des Venusberges) so abstossend auftritt, entzündet gerade den oben genannten ehrenwerthen Theil der wiener Bevölkerung auf das heftigste. Ich habe das oft beobachtet und weiss, was ich sage. So wie Wagner in seinen Schriften das Christenthum perhorrescirt, so thut es auch seine Musik, welche der vollkommenste Ausdruck des modernen Materialismus und Rationalismus ist. Alles, was Demuth, Sittenreinheit, Keuschheit, geistige Verklärung und Veredlung heisst, ist der Natur der Wagner'schen Musik gerade entgegengesetzt, und da diese Eigenschaften in den grossen Städten nur einen kleinen Kreis von Anhängern haben, so jubelt der Tross um so lauter, je mehr eine Kunst das Gegentheil ausspricht.

Ausser dem Judenthum ist es die mit ihm verwandte Demokratie, in der üblen Bedeutung des Wortes, welche in Wagner den Freiheits- und Barricaden-Helden feiert, vor Allem aber den Flüchtling und Verbannten. Sie wissen, dass ich die Demokratie im edleren Sinne werth und hoch halte und keineswegs zu den Reactionären gehöre, die jeden Freigesinnten sofort mit Lust an dem Galgen hangen sehen möchten. Ich kann mich aber auch der Beobachtung nicht entschlagen, dass es Zeiten gibt, wo jeder Demokrat, sei sein Charakter sonst auch keineswegs von jener drakonischen Strenge, die ich von dem Demokraten und Republicaner vor Allem fordere, als Martyrer selig gesprochen und mit wahrhaft heidnischer Abgötterei gefeiert wird. Wagner ist nun in so fern allerdings mit Recht Gegenstand mitleidigen Bedauerns, als er sich nach seinen dresdener Affairen in eine sein Streben und Wirken so ganz niederdrückende Unthätigkeit versetzt sah und überdies eine Kritik über sich ergehen lassen musste, die, vom Standpunkte der Kunst jedenfalls hochberechtigt, doch nicht gerade dazu angethan war, das traurige Loos des Verbannten zu versüssen. Allein der strahlende Heiligenschein, mit dem man jetzt sein Haupt bekleidet, hat doch etwas gar zu Uebertriebenes an sich, als dass man nicht davon mit Ekel erfüllt werden sollte. — Es ist aber nicht die Demokratie im Volke allein, welche jetzt Wagner in die Schuhe hilft. Sie wissen, welcher Umschwung hier im politischen Leben vor sich gegangen ist, und wie sehr man sich bemüht, durch die jetzige „Liberalität" alle Völker und Regierungen des Erdballes zu beschämen. Dieser irrende Wagner war ein gefundener Handel, um Allen zu beweisen, wie milde man in Oesterreich jetzt die Revolutionäre behandelt, und wie sehr man die Sache der Kunst von der Politik zu trennen geneigt ist. Wagner ist ein grosser Künstler, dem man es jetzt wohl verzeihen mag, dass er auf den Barricaden gegen den seine Schulden bezahlenden König gestanden. Also nicht allein die von ihrer Neigung zu Katzenmusiken u. dgl. erst kürzlich wieder mit Mühe curirte Bevölkerung Wiens, auch das Ministerium selber befördert die heilige Sache der Wagner'schen Kunst, und wie Sie erfahren haben werden, sind wir eben daran, in die Fussstapfen Napoleon's III. zu treten und durch hohen Machtspruch eine Inscenirung und Aufführung von „Tristan und Isolde" durchzusetzen. Nun beneide ich zwar weder Capellmeister, noch Sänger, noch Publicum um die hiervon zu gewärtigende Arbeit und Genüsse, aber anerkennen muss ich die hohe Intelligenz, welche sich darin ausspricht, die Sache der Kunst durch eine Aufführung von Tristan und Isolde zu fördern, Wagner aber immer fester an Wien zu fesseln, damit es immer gewisser der Wohlthaten theilhaftig werde, welche die Wirksamkeit eines solchen Mannes, verbunden mit der seiner Anhänger, die sich natürlich beeilen wer-

den, sich um ihn zu versammeln, einer Stadt wie Wien bieten kann.

Die Unterstützung, die man Wagner zu Theil werden lässt, hat wohl ausser dem Ministerium auch im wiener Adel überhaupt seinen Grund. Die hohe Fürstin, Gemahlin des österreichischen Gesandten in Paris, deren Urtheil von dem dortigen Opern-Publicum ein so schmähliches Dementi erfahren hat, muss natürlich hier gerechtfertigt erscheinen in den Erfolgen, welche das „musicalische" Publicum Wiens gegenüber dem „unmusicalischen" von Paris Wagner zu Theil werden lässt. Der österreichische Adel, von je her die höchste Intelligenz repräsentirend, ist übrigens in dieser Sache ganz consequent. Ein altes Sprüchwort sagt: *Les extrêmes se touchent*, und so wie die exclusiv „deutsche" Opernrichtung in Wagner, die italiänische in Verdi ihre letzten Consequenzen der Ausbildung erfahren haben, so reichen sich jenseit der wirklichen Kunst die einander von rechts und links her ganz nahe gekommenen Häupter der beiden Schulen freundschaftlich die Hand. Und so kommt es denn, dass unsere Aristokratie, die sich in ihren Salons bekanntlich unter ganzen Notenbergen Verdi'scher Musik begräbt, sich leichter mit Wagner befreundet, als man hätte glauben mögen; denn es wird doch Niemand bestreiten, dass in seinen Opern das Meiste, was nicht entschieden Wagnerisch ist (namentlich im Tannhäuser), eine bedeutende Verwandtschaft mit Donizetti verräth? Was ist denn das berühmte Septett daselbst viel anders, als ein italiänisches Ensemblestück, wie man es in der Lucia und in Don Sebastian auch findet? Und der eben so berühmte Pilgermarsch, das Abendlied u. s. w., lehnen sich diese nicht ebenfalls mehr an Donizetti, als an deutsche Meister? Im Lohengrin allerdings sind Weber'sche Einflüsse unverkennbar, also deutsche, doch aber nur im Massenhaften, in der Behandlung dramatischer Steigerungen, nirgends aber im Einzelgesange, der mit den Vorbildern deutscher dramatischer Musik in gar keinem Zusammenhange mehr steht.

Noch eines Factors darf ich nicht unterlassen zu erwähnen, der zu den Erfolgen Wagner's in Wien wesentlich beiträgt. Es ist die *Demi-monde* der Ladenmädchen und Putzmacherinnen sammt ihren Anbetern, den Commis u. s. w. Die Herrlichkeiten und Freuden des Venusberges, die festlichen, das Auge blendenden Ritter-Aufzüge, der geharnischte Lohengrin und sein Schwan u. s. w. — wie sollte das alles nicht so unendlich anziehend wirken, dass die Langweiligkeit der Musik dabei ganz übersehen wird! Das dröhnende Blech, welches diese löbliche Classe in den öffentlichen Wirthshausgärten kennen und lieben gelernt hat, findet dasselbe in ihren Augen hier nicht eine poetische Verklärung, wie man sie nicht herrlicher wünschen möchte? Wie armselig und „unwirksam" nimmt sich doch dagegen eine Mozart'sche Oper in ihrem bescheidenen Gewande aus, wo nur manchmal eine hellere Farbe vorübergehend auftaucht! In der That, gehen Sie einmal in den Strassen Wiens umher, und sehen Sie diese mit tausend rothen, grünen, blauen Lappen behängten Dämchen an, wie das schillert, flimmert und glitzert, und fragen Sie Sich dann, ob diese liebebedürftigen Seelen in einer Wagner'schen Oper nicht mit den Freuden und Leiden Tannhäuser's und dem Heldenmuthe Lohengrin's sympathisiren und allen Vorgängen mit der gespanntesten Aufmerksamkeit folgen müssen!

Also Heil dem drei Mal glücklichen Maëstro, der seinen Thron aufrichtet auf politischem Zwist und Eifersucht, auf rother Demokratie und hochgebildeter Aristokratie, auf Judenthum und *Demi-monde*, nur nicht auf dem gebildeten Geschmack des musicalischen Publicums! Wer will ihm diesen festen Stuhl wankend machen?

Wien, den 15. Mai 1861. *Verax.*

Die wiener Concert-Saison 1860—1861*).

Die Concert-Saison, an deren äusserster Gränze wir nunmehr bald angelangt sein dürften, wird allseitig als eine der zugleich gediegensten und glänzendsten, die man seit Jahren hier erlebt, gepriesen, und zwar mit vollem Rechte. Ein Blick auf die reichliche und tüchtige Ausbeute dieser Periode bringt uns sofort die erfreulichen Ergebnisse angestrengter, einsichtsvoller Thätigkeit zum Bewusstsein, der genaue Vergleich dieser Ergebnisse mit denen der letztverflossenen acht oder zehn Jahre wird dem Leser durch die jährlichen statistischen und kritischen „Uebersichten" d. Bl. erleichtert, und eine, wenn auch nur aphoristische, Hinweisung auf die innere Beschaffenheit unserer musicalischen Institute wirkt immer fruchtbringend, oder bleibt mindestens für künftige Vorkommnisse lehrreich.

Die musicalische Thätigkeit unserer Stadt lässt sich in der Regel in fünf Gruppen theilen: 1) die vorwiegend instrumentalen Concerte, vertreten durch die „Gesellschaft der Musikfreunde", das „philharmonische" Orchester, den „Orchester-Verein" und die „Euterpe"; — 2) die ganz oder vorwiegend vocalen Concerte, vertreten durch die „Sing-Akademie", den „Sing-Verein" und die verschiedenen Männergesang-Vereine; — 3) die Kammermusik, vertreten durch die Hellmesberger'schen und die Hofmann'schen Quartette; — 4) die einzelnen Concertgeber, an deren Spitze diesmal Joachim; — endlich 5)

*) Aus: Recensionen über Theater und Musik, Nr. 18.

die so genannten Akademieen, Wohlthätigkeits-Productionen, Zweck-Concerte u. s. w.

In ihren vier Abonnements-Concerten brachte die „Gesellschaft der Musikfreunde" Beethoven's *D*-Messe, Schumann's „Manfred-Musik" mit Declamation, drei Sinfonieen (Haydn, Beethoven, Schubert), ein für Wien neues Clavier-Concert von Robert Volkmann, einen neuen Chor mit Orchester von Debrois van Bruyck, einen von Liszt für Orchester bearbeiteten Schubert'schen Marsch und eine Ouverture von Catel. — Ausserhalb des Abonnements wurde von der „Gesellschaft" Schubert's neu aufgefundene Oper „Der häusliche Krieg" zwei Mal aufgeführt und ein „Zöglings-Concert" veranstaltet (Ouverture, Clavier-Concert, Arien, Lieder und Sinfonie). — An diese Thätigkeit schliesst sich die der Filial-Vereine, und zwar des „Orchester-Vereins" durch Aufführung (an zwei besonderen Abenden) von vier Sinfonieen, zwei Clavier-Concerten, Arien u. s. w., — dann des „Singvereins" durch Aufführung der Schumann'schen Faust-Musik (3. Thl.) und Mitwirkung im „Manfred", im „Häuslichen Krieg", in der „Messe" u. s. w. — Die selbstständige Orchester-Gesellschaft „Euterpe" ihrerseits brachte vier Sinfonieen (Christoph Bach, Mozart, Beethoven, Schumann), drei Ouverturen (Cherubini, Ries, Langwara) und verschiedene Einzel-Vorträge.

Die Philharmoniker haben in acht Concerten zur musicalischen Ausbeute Folgendes beigesteuert: zehn Sinfonieen (drei von Beethoven, je zwei von Mozart und Schumann, je eine von Haydn, Gade und Rietz), eilf Ouverturen (drei von Mendelssohn, zwei von Cherubini, je eine von Beethoven, Spohr, Schumann, Gade, Rietz und Wagner), ferner: Gade's „Frühlings-Phantasie", Mendelssohn's Musik zum „Sommernachtstraum" mit Declamation, Arien von Händel, Gluck, Mozart, Méhul und Spohr, und einzelne Orchester- oder Gesangstücke von Bach, Mozart, Beethoven, Spohr und Berlioz.

Eine eigenthümliche Episode bilden die Orchester-Concerte, welche der Pianist Herr Tausig veranstaltete, um einigen Orchesterwerken Liszt's Eingang zu verschaffen.

Die vocalen Leistungen finden in den Programmen der „Sing-Akademie" ihre würdigste Vertretung hauptsächlich nach der kirchlich-musicalischen Richtung hin (Oratorium „Paulus" von Mendelssohn, Motetten von Sebastian und Christoph Bach, einzelne Chöre und am 5. Mai zu ihrer Stiftungsfeier in der Augustinerkirche die sechsstimmige Messe *Assumpta est Maria in Coelum* von Palestrina; dann von Lotti, Gabrieli, Hermannus Contractus, Händel und Mehreres von Mendelssohn und Schumann), während auch lebende Componisten (Wilhelm Rust, Otto Grimm, Franz Mair) nicht vergessen sind.

Der „Singverein" brachte, wie schon erwähnt, den dritten Theil der Faust-Musik, dazu Einzelnes von Mendelssohn, Hans Walter und Grädener, ferner in einem kleineren Abend-Concerte Chöre und Lieder von Schubert, Mendelssohn, Schumann und Grädener. Der Singverein wirkt übrigens wesentlich nur mehr als ein tüchtiges Hülfscorps für die Zwecke der „Gesellschaft der Musikfreunde".

Durch den „Männergesang-Verein" kam in einem Concerte Mendelssohn's Musik zu „Oedipus" zur Aufführung, im anderen eine Reihe von Vocal-Chören. Auf letzterem Felde bewegten sich auch der „Akademische Gesangverein", der „Sängerbund" u. A.

Im Programm des Hellmesberger'schen Quartetts (erster Cyklus, sechs Productionen) finden wir: Haydn, Mozart, Beethoven (sechs Mal), Spohr, Schubert, Mendelssohn, Schumann (drei Mal) und als Novitäten-Contingent: Waldemar Bargiel, Johann Herbeck, Robert Volkmann, Moriz Kässmayer. Im zweiten Cyklus (vier Productionen) Haydn, Mozart (zwei Mal), Beethoven (vier Mal), Spohr, Hummel, Schubert, Mendelssohn, Schumann — und keine Novitäten. Das Hofmann'sche Quartett brachte in sechs Productionen Novitäten von Rappoldi, Langwara, Bibl, nebst älteren Werken von Haydn bis auf Schumann.

Die Zahl der von einzelnen Persönlichkeiten veranstalteten Concerte ist diesmal eine ziemlich geringe, selbst wenn wir Componisten-Concerte (Goldmark, Dorn, Mögele) dazu rechnen wollen. Aus den einzelnen Virtuosenleistungen, unter welchen Herr Tausig mehr eigenthümlich als angenehm leuchtet, und Fräulein Zadrobilek, Fräulein Kress, Fräulein Mösner, Herr de Ahna, Herr Epstein, Herr Bachrich, Herr Schweida eine ehrenvolle Stellung einnehmen, ragt diesmal vor Allen Joachim's Erscheinung, als die eines echten Künstlers, glänzend und gediegen hervor. Wo solche Virtuosenkräfte mit so künstlerischem Streben sich vereinen, da gewinnt der Sieg der Kunst über den eitlen Virtuosenflitter immer mehr an Bedeutung und Dauerhaftigkeit.

Es ist wahr, dieser Sieg kann nur durch stetes Ringen, durch immer wieder erneutes Streiten erkämpft und fast niemals ganz gesichert werden. Unzweifelhaft aber behält im Augenblicke, seit den letzten Jahren in erfreulich steigendem Maasse, die bessere Richtung entschieden die Oberhand. Das sehen wir an dem Streben unserer musicalischen Institute, an den Programmen der einzelnen Concertgeber, an dem Verhalten des Publicums und der Kri-

tik, — ja, selbst an der Art, wie man jetzt bemüht ist, „musicalisch-declamatorische Akademieen" zusammen zu stellen. Flachheit und Trivialität ist von diesem letzteren Gebiete zwar bei Weitem nicht ganz verschwunden, allein diese ehemals ausschliesslichen Kennzeichen der „gemischten" Concerte hören allmählich auf, vorherrschend zu sein, und, was das Beste ist, das Publicum hat nicht mehr ausschliesslich daran seine Freude. So konnte in dieser Saison für den „Pensionsfonds" des Operntheaters in einer Akademie eine Ouverture von Weber, Arien von Spohr und Mozart, Violin-Concert und Lorelei-Finale von Mendelssohn und die *C-moll*-Sinfonie von Beethoven aufgeführt werden. So konnte die „Concordia" die vollständige Aufführung des „Sommernachtstraums" mit den Kräften beider Hoftheater veranstalten. Eine „Schiller-Akademie" brachte Musikstücke von Weber und Lintpaintner. Auch die Declamations-Piecen werden jetzt in der Regel verständiger gewählt, oder man sucht doch Neues, wirklich Interessantes vorzuführen, so Hebbel's „Michel Angelo"; die kleinen Lustspiele von Schlesinger, Bruchstücke aus Meyerbeer's „Dinorah" u. dgl. m.

Dass die einzelnen Concertgeber es kaum mehr wagen, ohne Beethoven, Chopin und Schumann vor die Oeffentlichkeit zu treten, ist schon wiederholt bemerkt worden. Geschieht dies nun auch Seitens Vieler auf ziemlich unkundige Weise, und wäre es auch namentlich zu wünschen, dass Beethoven in der Heranbildung unserer künstlerischen Jugend nur das Omega, nicht aber das Alpha sein möchte, so bleibt die Nöthigung der Künstler zu einem gediegenen Programm doch immer ein gutes Zeichen für den Bildungsgrad der Hörer, — und dreiundzwanzig Sinfonieen ohne die Liszt'chen „Dichtungen" zu zählen (siehe die vorhergegangene Einzelanführung derselben), dreiundzwanzig Sinfonieen im Verlaufe von sechs Monaten öffentlich zur Aufführung gebracht in einer Stadt wie Wien, das ist wahrlich kein kleiner Fortschritt. Es ist nämlich von vorn herein unstatthaft, Wien in Bezug auf musicalische Thätigkeit mit irgend einer kleineren nord- oder mitteldeutschen Stadt zu vergleichen. Jene Concentrirung auf engbegränzte specielle Zwecke, jenes Sichvertiefen in den Geist einer bestimmten Richtung kann bei uns nicht erwartet, nicht gefordert werden. Man darf von Wien nicht fordern, dass es Leipzig oder Breslau sei, oder irgend eine Stadt, wo in diesem oder jenem Punkte tüchtige Kräfte mit eiserner Consequenz nur dem Einen zustreben. Dafür besitzt aber Wien so viele und so mancherlei Kräfte nach so vielen Richtungen hin, dafür ist hier die Empfänglichkeit so gross, der Sinn so offen, das Temperament so frisch, dass alles Vorhandene nur geweckt zu werden braucht, um frisch und frei und kräftig zu pulsiren und seine Bahn zu gehen, oft wohl leichtfertig davon abspringend, doch bald wieder dahin zurückkehrend, wo es der richtige Instinct hinzieht. Dieser Instinct warnt uns hauptsächlich vor allem „Langweiligen". Kommen wir nun auch dadurch um manchen späteren Genuss, wenn wir es verschmähen, in das scheinbar Langweilige einzudringen, so ist auch der Gewinn nicht zu verachten: die frisch erhaltene, rasche Empfänglichkeit für das sinnlich Lebendige in der Kunst überhaupt, in der Musik insbesondere für den lichten Genius: Melodie.

Es würde ein specielles Eingehen auf besondere Verhältnisse und einzelne Institute erfordern, wollten wir detaillirt den steten Fortschritt des musicalischen Wiens aus einander setzen. Wir haben unlängst zu zeigen versucht, welche Veränderung in zehn Jahren hier vor sich gegangen ist. Wir werden vermuthlich noch öfter Gelegenheit finden, uns namentlich über das musicalische Vereinswesen, dessen Zweck und Endziele auszusprechen. Manche betrachten unsere musicalischen Zustände consequent nur von der musicalischen Seite aus, nicht auch vom culturhistorischen Standpunkte. Auch wir haben vielleicht oft fälschlich aus jenem begränzten Gesichtskreise geurtheilt. Wir nehmen aber keinen Anstand, unseren Irrthum einzugestehen, wenn wir etwas Besseres gefunden zu haben glauben. Auch trachten wir, wenn es auch oft nur „Gedächtniss-Uebung" wäre, uns den Zusammenhang der menschlichen und künstlerischen Dinge klar zu machen, und wenn wir z. B. in diesem Winter die „Gesellschaft der Musikfreunde" oben auf und mit der *D*-Messe, mit der Schubert-Oper, mit der Herstellung eines selbstständigen Orchesters, mit der wenigstens begonnenen Organisirung des Conservatoriums Triumphe feiern sehen, — dann erinnern wir uns auch der Kämpfe, die nothwendig waren, nicht etwa um eines fachkünstlerischen Personalwechsels willen, sondern um die Leitung des Instituts verlässlichen und einheitlich wirkenden Kräften zu übergeben. — Wir bemerken dieses nur, um unseren Partei-Standpunkt festzuhalten; denn Parteien muss es geben, wo Leben und lebendiges Wirken gilt, und zusammenhalten müssen die künstlerisch Gesinnten, sonst ziehen ihre klugen Gegner das ganze Volk der Schwachen und „Halben" mit sich fort. — Wir freuen uns aufrichtig der auf diesem Wege errungenen Erfolge, und indem wir das minder Gelungene gegenüber dem vielen Tüchtigen als unwesentliche Schattenseite mit billigem Schweigen bedecken, sprechen wir zum Schlusse nur die Hoffnung aus, dass es uns nach einem Jahre vergönnt sei, eben so Günstiges von der „wiener Concert-Saison" zu berichten.

Tages- und Unterhaltungs-Blatt.

Köln. Der königlich baierische General-Musik-Director Herr Franz Lachner verweilte in dieser Woche auf seiner Rückreise von Aachen nach München einen Tag bei seinem Kunstgenossen Herrn Capellmeister Hiller.

Elberfeld. Herr J. A. van Eyken hat uns am 4. d. Mts. durch das von ihm veranstaltete Concert zum Besten der Ueberschwemmten in Holland einen neuen Beweis von seinem anerkannten Talente als Dirigent geliefert, und sich zugleich den Dank des Publicums für den genussreichen Abend und seiner nothleidenden Landsleute in vollem Maasse verdient. Wer bedenkt, dass Herr van Eyken mit Aufopferung seiner Zeit und ungeachtet der Ungunst der Zeit- und Ortsverhältnisse mit unermüdlichem Eifer der sich gestellten Aufgabe obgelegen hat, der stimmt gewiss nachträglich noch einmal ein in die Beifallsbezeigungen, welche dem Componisten nach jeder Nummer bei der Aufführung seines „Lucifer" in reichem Maasse aus dem Auditorium und von den Mitwirkenden zu Theil wurden. Die Ausführung der Composition der Musik zu dem genannten Trauerspiel kann eine glänzende genannt werden, und obgleich zu den Solo-Partieen keine auswärtigen künstlerischen Gesangkräfte, wie es Elberfeld in den Concerten gewohnt ist, engagirt waren, so befriedigten die Solo-Vorträge (unter Anderen wirkten die Herren Gebrüder Steinhaus mit) nebst der Declamation dennoch sehr, und die Ausführenden waren ihrer Aufgabe wohl gewachsen. Hervortretender sind zudem die Ouverture, die einleitenden Instrumentalsätze und vor Allem die Chöre. Ganz besonders gefielen die Ouverture, die pompösen Instrumentalsätze, welche eine meisterhafte Schilderung des höllischen Kampfes sind, die beiden ersten Chöre und der Doppelchor im fünften Acte, welch letzterer mit seiner Fuge ein Meisterwerk genannt zu werden verdient, das fugirten Chören aus berühmten Oratorien würdig zur Seite steht. So machte denn das ganze Werk, welches den ersten Theil des Concertes bildete, einen freudigen und erhebenden Eindruck; und wenn auch Stimmen laut geworden sind, dass das Werk verrathe, wie der Componist ein Schüler Mendelssohn's sei, so werden sie doch auch nicht läugnen, dass er sein würdiger Schüler ist, und dass ihm eine ehrende Stelle in der Reihe der lebenden Tonkünstler gebührt. — Den zweiten Theil des Programms bildete die zweite Sinfonie von L. van Beethoven, die, nicht minder gut vorgeführt, einen schönen Schluss des Concertes machte.

Die Mitglieder des königlichen Dom-Chors in Berlin errichten aus eigenen Mitteln ihrem dahingeschiedenen Dirigenten, dem Musik-Director Neithard, ein würdiges Grabdenkmal.

Schwerin. Als den Schluss unserer musicalischen Winter-Saison können wir das Orgel-Concert bezeichnen, welches Herr F. Burmeister am 10. Mai Abends unter Mitwirkung der Herren André und Arnold, so wie mehrerer Mitglieder des Hautboisten-Corps in der Domkirche gab. Der Concertgeber gab durch seine Orgel-Vorträge aufs Neue den Beweis von seinem ernsten, unablässigen Kunststreben. Von den sechs Stücken: Phantasie in *G-moll* von J. Seb. Bach; Fuge von Wilhelm Friedemann Bach; Choral-Vorspiel zu: „Dies sind die heil'gen zehn Gebot", *Cantus firmus*, canonisch von J. Seb. Bach; Choral-Vorspiel zu: „Aus tiefer Noth schrei' ich zu Dir" (sechsstimmig), in *A-moll*, für volle Orgel von J. Seb. Bach; Largo aus Op. 2 (Nr. 2) von Beethoven, und Trauermarsch in *F-moll* für Orgel und Blas-Instrumente, bei Thorwaldsen's Beisetzung zuerst aufgeführt, componirt von P. Hartmann, — die Herr Burmeister vortrug, brauchen wir die Compositionen von Joh. Seb. Bach nicht weiter hervorzuheben; die hohe Schönheit und die contrapunktische Tiefe derselben bewährten sich auch hier, namentlich bei der Phantasie in *G-moll*. Bei dem sechsstimmigen Choral-Vorspiel zu: „Aus tiefer Noth schrei' ich zu Dir", waren eine Tenor- und eine Bass-Posaune zur Verstärkung der in der Oberstimme des Pedals liegenden Melodie verwandt. Die Fuge von Wilhelm Friedemann Bach, entnommen aus einem Concerte dieses Componisten, dessen Werth der Vater, Johann Sebastian, dadurch beglaubigt hat, dass er es mit eigener Hand abgeschrieben, zeichnete sich durch ansprechende Gefälligkeit und Klarheit aus. Der schon früher hier ausgeführte Trauermarsch von Hartmann für Orgel und Blas-Instrumente ist an sich eine tüchtige Composition und besonders geeignet, die grosse Wirkung der Verbindung des Orgeltones mit Posaune u. s. w. zu zeigen. Die Mitwirkung der Herren Arnold und André gereichte dem Concerte zum besonderen Vortheil. Die Stimmen beider Herren fanden in den grossen Räumen der Domkirche ein günstiges Feld zur Entwicklung ihrer vollen Kraft. Herr Arnold trug die Tenor-Arie von Händel: „Herr, gedenke David", Herr André die Arie aus dem Paulus von Mendelssohn-Bartholdy, „Gott, sei mir gnädig", beide mit schönster Wirkung und Beifall des Publicums vor.

Der vor Kurzem durch die leipziger Bach-Gesellschaft ausgegebene zehnte Jahrgang von J. S. Bach's Werken enthält wieder zehn Kirchen-Cantaten, welche nur geeignet sind, die Bewunderung und Verehrung des grossen Meisters zu erhöhen. Es ist dem heutigen Musiker, und hätte er noch so viel contrapunktische Fertigkeit, geradezu unbegreiflich, wie Bach in so verhältnissmässig kurzer Zeit, als er zur Composition einer solchen Cantate verwandt hat, so durch und durch vollendete Kunstwerke in der schwierigsten Form zu Stande bringen konnte; zugleich aber muss er in wahren Jubel ausbrechen über die Fülle musicalischer Poesie, die hier aufgehäuft ist, von Declamation gar nicht zu reden; denn eine sinngemässere, nach jeder Seite hin zutreffendere Betonung lässt sich gar nicht denken. Wenn es heute noch Leute gibt, die es R. Wagner aufs Wort glauben, er habe die richtige Declamation erfunden, so darf man getrost das Buch der Zeit um mehr als hundert Jahre zurückschlagen und aus Bach beweisen, wie es damit steht. Der Unterschied ist nur der, dass dort bei Bach noch andere Dinge zu finden sind, die Wagner nicht hat, namentlich musicalische Logik, Ordnung, Symmetrie, Wohlklang. — Von den zehn Cantaten dieses Bandes, auf die wir noch ausführlicher zurückkommen, haben uns bis jetzt namentlich Nr. 45 und 46 unbeschreiblich erquickt. Es sind nun fünfzig Cantaten da, und wie viel kennt das Publicum davon? Es kommen wohl auch noch sporadisch in Deutschland Gesang-Vereine vor, welche die jährliche Ausgabe von 5 Thlr. scheuen, um sich in den eigenen Besitz dieser Schätze zu setzen; vielleicht auch Directoren solcher Institute, die von diesen fünfzig Cantaten kaum Eine kennen. — Es ist geradezu unbegreiflich, dass man hier nicht eifriger zugreift; und wenn drei Gesang-Vereine in einer Stadt zugriffen, sie hätten alle Hände voll zu thun, um für sich und Andere Freude daraus zu schöpfen. (D. M.-Z.)

In Coburg starb am 28. April der in früheren Jahren durch seine Concertreisen mit seinen Söhnen berühmt gewordene Johann Paul Eichhorn im 74. Lebensjahre.

Wien. Die ersten Mitglieder des k. k. Hof-Operntheaters, welche als Kunstgenossen Staudigl's dem verewigten Sänger nahe standen, hatten den Beschluss gefasst, demselben ein würdiges Grab-Denkmal zu errichten, und es sollten die hierzu nöthigen Fonds durch Veranstaltung einer Akademie aufgebracht werden. Die hinterbliebene Familie des Künstlers hat jedoch mit Rücksicht darauf, dass sie sich in sehr günstigen Vermögens-Verhältnissen befindet, welche sie dem Dahingeschiedenen verdankt, diesen Antrag und insbesondere die Veranstaltung einer Akademie abgelehnt und die Anfertigung einer Pyramide aus Granit mit einer einfachen Aufschrift selbst in Auftrag gegeben.

Das Treumann-Theater in **Wien** veröffentlicht folgende Abonnements-Ankündigung: **Jacques Offenbach**, Director des Theaters *Bouffes Parisiens*, wird Anfangs Juni d. J. mit seiner Gesellschaft, bestehend aus den Damen: Tautin, Tostée, Natrier, Beaudoin, Taffanel, Matheau, Legris, und den Herren: Leonce, Désiré, Bache, Duvernoy, Potel, Marchand, Desmont, Jean Paul, Tautin, Walter und Herrn Barney, Chef des Orchesters, einen Cyklus von dreissig Gast-Vorstellungen im Abonnement eröffnen. (Folgt das Repertoire der *Bouffes Parisiens*.) Preise des Abonnements: Eine Loge im Parterre oder erste Galerie für sämmtliche dreissig Vorstellungen 300 Fl.; eine Loge in der zweiten Galerie 240 Fl.; ein Fauteuil in der Fremden-Loge 90 Fl.; ein Balcon-Fauteuil 90 Fl.; ein Fauteuil im Parquette (die ersten sechs Reihen im Parterre) 75 Fl. u. s. w.

Prag. Die Concerte unseres Cäcilien-Vereins haben in der vergangenen Saison folgende Musikstücke zur Aufführung gebracht: I. 1. Trauerspiel-Ouverture in *C-moll* von J. L. Zvonar, Op. 37 (Manuscript). 2. „*Na Prahu*" von V. H. Veita. 3. Arie für Tenor und Orchester von Mozart (1783), gesungen von Herrn Nachbauer. 4. Duett aus Faust von Spohr. 5. „Das Glück von Edenhall" von Rob. Schumann. 6. Mendelssohn's Sinfonie Nr. 4 in *A-dur*. — II. *Stabat Mater* von Rossini (zum ersten Male). — III. 1. Ouverture in *C* (Suite Nr. 1) von J. Seb. Bach. 2. Sopran-Arie aus der Matthäus-Passion von J. S. Bach. 3. Sinfonie in *D-dur* von Phil. Em. Bach. 4. *Credo* aus der Messe in *H-moll* von J. S. Bach. (Alles zum ersten Male.) — IV. 1. Ouverture zur Faniska von Cherubini. 2. Arie aus dem *Stabat Mater* von J. Haydn (Frau Proschaska Schmidt). 3. Gesänge von Skrup und Rubinstein. 4. Scene aus Schiller's Braut von Messina für drei Solostimmen (Beatrice, Isabelle, Don Cesare), Männerchor und Orchester von Wenzel Tomaschek (zum ersten Male). 5. Czechisches Lied von F. Vogl. 6. Sinfonie in *Es-dur* von Mozart.

Aloys Taux, Dom-Capellmeister und Director des Mozarteums in Salzburg, starb am 18. April in dem Augenblicke, als er in der Liedertafel am Clavier den ersten Accord anschlug, um den Chor „Waldeinsamkeit" zu dirigiren. Aloys Taux, als Mensch und Tonkünstler und ganz besonders als Regenerator der Musik-Zustände Salzburgs allgemein geachtet, war 1817 zu Baumgarten in Preussisch-Schlesien geboren, wurde im prager Conservatorium zum tüchtigen Musiker herangebildet und 1841 zum Director des damals in Salzburg ins Leben gerufenen Mozarteums und zum Dom-Capellmeister daselbst ernannt, welchem Posten er mit anerkannter Tüchtigkeit und Energie durch volle zwanzig Jahre vorstand. Von seinen zahlreichen Compositionen erwähnen wir nur seiner beiden grossen Messen in *Es* und in *F*, seiner Ouverture zum „Tourist im Geisterreich" und seiner Streich-Quartette. Der verdienstvolle Mann war mit der österreichischen, preussischen und baierischen Ehren-Medaille für Kunst und Wissenschaft decorirt.

Die Niederrheinische Musik-Zeitung
erscheint jeden Samstag in einem ganzen Bogen mit zwanglosen Beilagen. — Der Abonnementspreis beträgt für das Halbjahr 2 Thlr., bei den K. preuss. Post-Anstalten 2 Thlr. 5 Sgr. Eine einzelne Nummer 4 Sgr.
Briefe und Zusendungen aller Art werden unter der Adresse der M. DuMont-Schauberg'schen Buchhandlung in Köln erbeten.

Verantwortlicher Herausgeber: Prof. *L. Bischoff* in Köln.
Verleger: *M. DuMont-Schauberg*'sche Buchhandlung in Köln.
Drucker: *M. DuMont-Schauberg* in Köln, Breitstrasse 76 u. 78.

Niederrheinische Musik-Zeitung

für Kunstfreunde und Künstler.

Herausgegeben von Professor *L. Bischoff.* — Verlag der *M. DuMont-Schauberg*'schen Buchhandlung.

Nr. 22. KÖLN, 1. Juni 1861. IX. Jahrgang.

Das 38. niederrheinische Musikfest.

II.

Der erste Festabend brachte zwei Werke von Beethoven. Da die *Missa solemnis* in *D-dur* zur Aufführung bestimmt worden, so war es schwer, ein Orchesterwerk zu wählen, das als würdige, im Stil nicht gar zu stark contrastirende Vorbereitung auf das gewaltige Vocalwerk gelten konnte. Man entschied sich desshalb für eine Sinfonie desselben Meisters, und zwar für die *Eroica*, eine Wahl, die sehr zu billigen war, indem durch diese beiden Werke uns der Anfang und der Gipfel der Entwicklung des Beethoven'schen Genius in seiner Eigenthümlichkeit vorgeführt wurde.

Wir haben schon in Nr. 21 erwähnt, dass das Orchester in Aachen ganz vorzüglich war, und wir möchten beinahe behaupten, dass sich in der Vereinigung eines tüchtigen grossen Orchesters wenigstens eben so sehr, wo nicht noch in höherem Grade, als in der Stärke des Chors, der grosse Unterschied zwischen einem Musikfeste und den gewöhnlichen Concerten in grösseren Städten zum überwiegendsten Vortheil des ersteren offenbart. Einen mehr oder weniger zahlreichen Chor frisch klingender Stimmen hat jetzt in unserem Rheinlande fast jede Stadt, keineswegs aber ein Orchester, das in demselben Maasse den Ansprüchen genügte. An dem einen Orte hapert's mit den Blas-Instrumenten, an dem anderen mangelt es an tüchtigen Violinen, Bratschen und Bässen, oder wenigstens an einem von diesen Bestandtheilen des Geigen-Quartetts. Daher ist nur auf den Musikfesten ein so starkes und tüchtiges Orchester herzustellen, dass es den Vocalmassen die Wage hält. Dies gilt besonders von den Saiten-Instrumenten, die in den gewöhnlichen Concerten selten im richtigen Verhältnisse zu dem Chor und im Orchester selbst zu dem Blech der Hörner, Trompeten und Posaunen stehen, von denen sie erdrückt werden. Nun aber sind es nicht diese letzteren, sondern das Geigen-Quartett ist es, welches das Fundament der Ausführung grosser Vocalwerke, vor Allem der Oratorien, bildet und ihr die wahre classische Kraft und Farbe gibt. Desswegen ist die erschütternde Macht des Geigen-Quartettes, die nur durch Vereinigung von Massen zu erzeugen ist, das Charakteristische der Musikfeste, und erst auf dem Grunde dieser instrumentalen Klangfülle leuchtet die Pracht der schönen, frischen rheinischen Stimmen in ihrem wahren Glanze, wenngleich wir nicht in Abrede stellen wollen, dass für die Kunstfreunde, die aus dem östlichen und mittleren Deutschland und vollends aus dem ganzen Westen, aus Holland, Belgien und Frankreich, unsere Musikfeste besuchen, der Klang des rheinischen Chorgesangs mit Recht etwas wunderbar Anziehendes hat.

Man kann freilich sagen — und wir haben dergleichen Aeusserungen auch schon öfter gehört —: „Gut! was die Aufführung von Oratorien betrifft, da stimmen wir mit deiner Ansicht überein; aber eine Ouverture, vollends eine Sinfonie wollen wir zehn Mal lieber von einem kleinen, trefflich eingespielten Orchester hören, als von einem aus allen vier Weltgegenden zusammengeholten."

Das hat etwas Scheinbares, allein in der Allgemeinheit, wie der Satz aufgestellt wird, ist er nicht haltbar. Eine Ouverture wie Mozart's zum Figaro, wie Boieldieu's zur Weissen Dame, eine Sinfonie wie die meisten von Haydn, oder wie die *G-moll*-Sinfonie von Mozart, die *B-dur*-Sinfonie von Beethoven und Orchesterwerke ähnlichen Charakters werden bei correcter und feiner Ausführung durch ein kleineres Orchester einen Genuss gewähren, der den Vorzug vor dem Eindruck einer massenhaften verdienen mag. Aber bei einer Ouverture wie Weber's zum Oberon, Spontini's zur Olympia, bei einer Sinfonie wie die grosse in *C-dur* von Mozart, die Beethoven'schen u. s. w. u. s. w. wird sich mit der steigenden Masse der Ausführenden bei gleicher Tüchtigkeit im Technischen auch die

Wirkung steigern. Und dieses Resultat hat seine hauptsächlichste Quelle in dem oben hervorgehobenen Verhältnisse der Saiten-Instrumente zu den Blas-Instrumenten, namentlich dem Blech. Man vergleiche doch nur die Instrumentirung von Werken der oben angegebenen ersten Gattung mit der Instrumentirung der Werke der zweiten! Man stelle dasselbe Geigen-Quartett, das in den Werken der ersten Gattung mit den weichen Holz-Blase-Instrumenten und zwei noch dazu sehr bescheiden angewandten Hörnern ein vortreffliches, durch zwei verschiedene Klangfarben in richtigem gegenseitigem Verhältnisse wirkendes Tongemälde ergeben wird, mit dem vollen Orchester der neueren Sinfonie zusammen, welches ausser dem weit ausgedehnteren und massenhafteren Gebrauche der Holz-Blase-Instrumente noch eine dritte und zwar furchtbar mächtige Klangfarbe durch vier Hörner, zwei Trompeten, drei Posaunen, wo möglich auch Tuba, in sich aufgenommen hat, und man wird gewahr werden, dass der Kern der Orchestermusik, das Geigen-Quartett, von der Schale undurchdringlich dick umhüllt, die Haupt-Tonfarbe der schwingenden Saiten von den metallenen Mündungen der schweren Blechbatterie unterdrückt, der kunstreiche Bogenstrich der Geiger von der naturkräftigen Lunge der Bläser überwunden wird. Wir werden nicht zu viel sagen, wenn wir behaupten, dass zum wenigsten eine Verdoppelung jenes für die Werke der ersten Gattung genügenden Geigen-Quartetts erst das richtige Verhältniss einiger Maassen wieder herstellen und seine eigene Klangfarbe mit den beiden anderen Gruppen von Ton-Werkzeugen in Uebereinstimmung bringen kann.

Hierzu kommt nun, dass die musicalische Technik in unserem Zeitalter doch unläugbar so weit fortgeschritten ist, dass auch bei grossen Massen von Instrumentalisten die nothwendige Uebereinstimmung im genauen und correcten und auch im ausdrucksvollen Vortrage zu erzielen ist. Es hat allerdings auch früher höchst ausgezeichnete Virtuosen gegeben, allein sie waren mehr vereinzelte Erscheinungen. Die gegenwärtige Instrumentalfertigkeit ist offenbar viel verbreiteter, als früher. Hunderte, ja, Tausende von Musikern erreichen eine Stufe der Technik, welche noch im Anfange unseres Jahrhunderts für Orchesterspieler in das Reich der Fabel gehörte, wie die Klagen über Unausführbarkeit der Beethoven'schen Sinfonieen bei ihrer Erscheinung beweisen; die wahrlich nicht weniger laut wurden, als die Bannflüche der alten Harmoniker über die Ketzereien des Neuerers.

Was würde z. B. der alte Dionysius Weber, weiland Director des Conservatoriums zu Prag, welcher die heroische Sinfonie als ein „sittenverderbendes" Werk Beethoven's in seiner Anstalt verpönte, so dass sie erst zu Anfang der vierziger Jahre unseres Jahrhunderts dort zum ersten Male aufgeführt wurde, — was würde der wohl gesagt haben, wenn er dasselbe Werk in Aachen von 140 Personen, darunter 99 Mann an den kleinen und grossen Geigen, mit Leichtigkeit und mit Begeisterung hätte spielen hören? Und der wiener Kritiker der leipziger Allgemeinen Musik-Zeitung vom Jahre 1805, der bei der ersten Aufführung, die im Januar Statt fand, sich dahin äusserte, dass es „dieser langen, äusserst schwierigen, sehr weit ausgeführten, kühnen und wilden Phantasie gar nicht an frappanten und schönen Stellen fehle, in denen man den energischen, talentvollen Geist ihres Schöpfers erkennen muss, sehr oft aber verliere sie sich ins Regellose — — Referent gehöre gewiss zu Beethoven's aufrichtigsten Verehrern, aber bei dieser Arbeit müsse er doch gestehen, des Grellen und Bizarren allzu viel zu finden" u. s. w.; — und bei der zweiten: „Allerdings hat diese neue Arbeit grosse und kühne Ideen, und wie man von dem Genie dieses Componisten erwarten kann, eine grosse Kraft der Ausführung; aber die Sinfonie würde unendlich gewinnen (sie dauert eine ganze Stunde*), wenn sich Beethoven entschliessen wollte, sie abzukürzen und in das Ganze mehr Licht, Klarheit und Einheit zu bringen" — — u. s. w.

Was würde dieser Referent gestaunt haben, wenn er gesehen hätte, dass eine Zuhörerschaft von mehr als tausend Menschen und ein Chor von mehr als fünfhundert jeden Satz jubelnd beklatschten und vollständig durch die Schönheit des Werkes und der Ausführung hingerissen waren!

Wenn man übrigens den Zeitpunkt bedenkt und sich erinnert, dass sogar Beethoven's Schüler Ferdinand Ries bei dem bekannten Eintritt des Horns auf das *as* und *b* der Violinen ausrief: „Das klingt ja infam falsch!" so muss man in jenem Referate doch anerkennen, dass der Verfasser das ausserordentliche Werk mit einer Ahnung seiner hohen Bedeutung und einem gewissen Respect vor seinem Schöpfer betrachtet.

F. Ries erzählt bekanntlich, dass Beethoven bei der Nachricht von der Thronbesteigung Napoleon's I. das Titelblatt der Sinfonie mit der Aufschrift: „*Napoleon Bonaparte*", abgerissen, und Schindler berichtet (I. S. 101), dass Beethoven selbst ihm gesagt habe, „der Gedanke zu diesem Werke gehöre dem General Bernadotte an." Dasselbe geht aus dem Schreiben Beethoven's, mit welchem er ein Exemplar der *Missa solemnis* an den König von Schweden Karl Johann schickte, hervor, da Beethoven darin den König — nach Schindler's Bericht — an jene erste Anregung erinnerte.

*) Hört, hört! Beethoven wird wohl die Tempi langsamer genommen haben, als die meisten Dirigenten es jetzt thun.

Es lässt sich hiernach an der Thatsache, dass Beethoven ursprünglich durch dieses grosse Orchesterwerk den Helden Bonaparte habe feiern wollen, und dass Bernadotte ihn dazu aufgefordert, nicht wohl zweifeln. Aber seltsam dabei ist Folgendes: Der General Bernadotte ist nur im Jahre 1798 als Gesandter in Wien gewesen, kam im Februar dahin und verliess es bereits wieder nach dem Scandal, den er am 11. April veranlasst hatte, wobei das Volk sein Hotel stürmte und die von ihm ausgesteckte französische Fahne auf dem Markte verbrannte. Er konnte also nur während dieser Zeit Beethoven auf den Gedanken bringen, Bonaparte zu verherrlichen. Hiernach hätte sich denn Beethoven an sechs bis sieben Jahre mit jenem Gedanken getragen, da die *Sinfonia* erst 1804 geschrieben und im Januar 1805 zum ersten Male aufgeführt worden ist. Bernadotte ist nach 1798 nie wieder in Wien gewesen. Es ist also wahrscheinlich, dass die steigende Bewunderung Beethoven's für Bonaparte, deren Gründe Schindler aus des Meisters Charakter wohl richtig erklärt, ihn in den Jahren 1803—1804 zu der Composition der *Eroica* begeistert, und er sich dann erinnert habe, dass der General Bernadotte ihm schon vor Jahren diese Idee angedeutet habe.

Wir haben also in der *Sinfonia eroica* zum ersten Male ein grosses Instrumentalwerk Beethoven's mit einem — Programm! Aber wie himmelweit ist trotzdem das Werk von der jetzigen Programm-Musik verschieden! Man denke sich einmal eine Composition der neueren Schule, eine so genannte symphonische Dichtung oder eine *Ode-Sinfonie* mit der Ueberschrift: „Napoleon Bonaparte"! Es überläuft einen, wenn man sich vorstellt, was da für ein Tongewühl herauskommen würde. Das Bild eines Helden erfüllte bei der Erfindung des Thema's und dessen Ausarbeitung im ersten Allegro gewiss Beethoven's Seele; eben so beim Trauermarsch, der übrigens schon eine seltsame Huldigung für einen lebenden Heros gewesen wäre, und in uns stets den Glauben wankend gemacht hat, dass Beethoven die Sinfonie dem ersten Consul wirklich habe widmen und übersenden wollen; es ist, als wenn man einem mächtigen Herrscher eine Sieges-Hymne und zugleich einen Psalm, „an seinem Grabe zu singen", überschickte! Wie anders erscheint das Ganze, wenn man die Aufschrift erwägt, welche Beethoven der gedruckten Ausgabe, die im Jahre 1807 herauskam, vorsetzte: *Sinfonia eroica, composta per festeggiare il sovvenire di un grand' uomo* (componirt, um das Andenken an einen grossen Mann zu feiern). Nun ist Alles in der besten Ordnung und im Lichte, und die ganze Bonaparte-Geschichte rückt ins Nebelgraue.

Diese Aufschrift ist also das wahre Programm des Werkes, und dies schwebte, wie gesagt, der Seele des Componisten als allgemeine Idee vor. Das war aber auch Alles. In allem Uebrigen und im Einzelnen hatte bei ihm der Musiker und die musicalische Kunstform so vollständig das Uebergewicht, dass ihm die ursprüngliche Idee sogar in den beiden letzten Sätzen so gut wie ganz abhanden kam. Daher ist denn auch nichts lächerlicher als die Windungen und Krümmungen der ästhetischen Ausleger, um das Scherzo und das Finale, dessen Ballet-Motiv (aus den Geschöpfen des Prometheus) sie vollends zur Verzweiflung bringt, mit „Napoleon Bonaparte" in Einklang zu bringen. Am possierlichsten ist Richard Wagner, der in dem Finale den musicalischen Ausdruck des „ewig Weiblichen" sieht, das den Helden, wie den Faust, zu sich empor zieht!

Die Angabe von Fétis (*Biographie universelle, II. p.* 312 der neuen Auflage), die auch Berlioz und Ulibischeff nachsprechen, dass das Finale der *C-moll*-Sinfonie ursprünglich zum Finale der *Eroica* bestimmt gewesen wäre, ist rein aus der Luft gegriffen und auch eine Folge der Bonaparte-Idee. Sie ist wahrscheinlich aus der Anekdote hervorgegangen, dass ein alter französischer Soldat in einem Concerte bei dem Eintritte des glänzenden *C-dur*-Satzes in der fünften Sinfonie ausgerufen haben soll: „*C'est l'Empereur!*"

Dem herrlichen Werke wurde eine ganz vorzügliche, man kann fast sagen: vollendete, Ausführung durch das in Aachen versammelte Orchester, dessen treffliche Eigenschaften wir schon im Artikel I. geschildert haben, zu Theil. Mochte man auf Präcision und Einheit, auf Kraft und Ton, auf Weichheit und Schmelz, auf meisterliche Technik, auf Geist und Schwung sehen, es war Alles zusammen da. Manche Stellen, z. B. das Terzett der Hörner im Trio des Scherzo, erinnern wir uns nicht, je so gut gehört zu haben. Mit den Tempi, die Franz Lachner nahm, konnte man sich im Ganzen einverstanden erklären; das erste Allegro war feurig, aber doch nicht zu schnell, und es machte eine gute Wirkung, dass der Schluss vom Eintritt des Horns mit dem Hauptmotiv und der aufsteigenden Violin-Figur an durchaus nicht überjagt, sondern im Gegentheil ganz ruhig und würdig genommen wurde, was besonders den Bässen bei der Aufnahme der Violin-Figur durch sie zu Gute kam. Das Zeitmaass des Trauermarsches hätte dagegen ein klein wenig bewegter sein können; die Ausführung war wunderbar schön. Entschieden zu langsam wurde das Andante im Finale genommen; dieser Satz ist *Poco Andante* bezeichnet, was sehr mit Unrecht oft vergessen wird, da er als Adagio viel zu sehr aus dem Charakter des Ganzen heraustritt. Ausserdem war das Tempo im Finale und im Scherzo dem Geiste der Composition ganz angemessen, und der Vortrag der ganzen Sin-

[*]

fonie ein erhebender Ku stgenuss für die Zuhörerschaft, die denn auch jedem Satz rauschenden Beifall spendete und am Schlusse den Herrn Dirigenten noch durch wiederholten Applaus ehrte.

Richard Wagner in Wien*).

Ein musicalisches Feuilleton dieser Woche hat offenbar nur das Recht, von Richard Wagner zu sprechen. Das Opernhaus, in welchem Wagner's Muse ihre glänzendste Stätte fand, hat sich auch dem Componisten selbst als Festsaal und Redner-Tribüne erschlossen. Die Leser wissen bereits von den Huldigungen, welche dem Dichter des „Lohengrin" und des „Fliegenden Holländers" bei der letzten Aufführung dieser Opern dargebracht wurden. Wir haben darüber einige Tage verstreichen lassen; denn unfähig, in den maasslosen Jubel einzustimmen, wünschten wir doch das allgemeine Gefühl durch keinen Misston zu verletzen. Von rein menschlichem Standpunkte haben wir uns redlich mitgefreut. Wir gönnten dem vielbegabten, vielgeprüften Manne den Balsam auf die demüthigenden Wunden aus Paris; wir theilten die Freude des lange Verbannten, sich nun auf deutschem Boden gefeiert und sein durchgearbeitetstes Werk vortrefflich aufgeführt zu sehen. Dieses Mitgefühl hätte sich überall Luft gemacht; in Wien, man weiss es, ist das Publicum ganz besonders herzlich, leicht gerührt und persönlicher Theilnahme offen. Dennoch übertraf das Maass der Demonstrationen jede Voraussicht.

War es doch in diesen Räumen nie früher vorgekommen, dass ein Componist schon nach wenigen einleitenden Tacten durch donnernden Beifall genöthigt worden, sich wiederholt aus seiner Loge zu verneigen, später unzählige Mal zu erscheinen, endlich an zwei Abenden nach einander das Publicum von der Bühne aus zu haranguiren. Der künstlerische Enthusiasmus Vieler und das menschliche Mitgefühl Aller braus'te hier, Eines das Andere mitreissend, zu einem Jubel zusammen, wie er nie vorher an den Mauern dieses Theaters gebrandet.

Es ist eine recht undankbare Aufgabe der Kritik, auf solch ein Bacchanale hinauf Abkühlungen zu reichen. Allein sie scheint uns dafür verantwortlich, dass die Elemente dieses Enthusiasmus nachträglich aus einander gehalten werden und die Persönlichkeit Wagner's die „süsse Last" zu tragen bekomme, für die seine Leistungen zu schwächlich sind. Die Kritik darf gegen die Deutung protestiren, dass der jüngste Theater-Fanatismus das Urtheil des musicalischen Wien über die Wagner'schen Opern ausdrücke. Wir hoffen wenigstens, es werde die Stadt, für welche Gluck, Mozart und Beethoven dichteten, den guten Ruf Wagner'scher Musik nicht mit ihrem eigenen erkaufen wollen. Oder glaubt ein musicalisches Publicum wirklich, seine Verherrlichung des „Fliegenden Holländers", auch abgesehen von der zufälligen Anwesenheit des Componisten, rechtfertigen zu können? Wenn gleich nach der Ouverture, diesem symphonischen Scheusal, Wagner stürmisch auf die Bühne gerufen wurde, so wollen wir doch lieber annehmen, dass neben gastfreundlicher Artigkeit die Neugierde, den vielgenannten Componisten so schnell als möglich zu sehen, diese Ehrenbezeigung veranlasst hat.

Wie den schönen, menschlichen Antheil unseres Publicums, so respectiren wir mit Freuden die nationale Erregung, welche den deutschen Künstler an den Franzosen rächen wollte. Jeder Aufschwung deutschen Bewusstseins in Wien dünkt uns so werthvoll, so erfreulich, dass wir nur ungern die Täuschung aufdecken, die ihm hier zu Grunde lag. Denn eine Täuschung ist der Glaube, es habe das Fiasco des „Tannhäuser" in Paris der deutschen Kunst gegolten. Der „Benvenuto Cellini" des Franzosen Berlioz wurde bei seiner ersten Aufführung in Paris ebenfalls ausgepfiffen. Wer die Urtheile der namhaftesten französischen Blätter verglichen, wer die Berichte glaubwürdiger deutscher Correspondenten gelesen, weiss, dass der Misserfolg des „Tannhäuser" in keiner Weise gegen die Deutschen gemünzt war. „Tannhäuser" wurde nach Wagner's eigenen Berichten in Paris mit einer Munificenz ausgestattet, mit einer Sorgfalt vorbereitet, wie niemals auf irgend einer deutschen Bühne. Wenn trotzdem das Publicum die Novität zurückwies — freilich in einer bedauerlich beleidigenden Form —, so geschah dies einfach, weil sie ihm nicht gefiel, nicht gefallen konnte. Dass man dieses Letztere nicht voraussah, hat uns an der ganzen Angelegenheit am meisten verwundert. Indess, Wagner's Partei war für alle Fälle gerüstet, die Aufführung des „Tannhäuser" in Paris, gut oder übel, als einen Triumph des Componisten aufzufassen. Brendel's „Musik-Zeitschrift" meldete das Fiasco gleich mit der Vorbemerkung, es sei allbekannt, dass Paris längst jede maassgebende Stimme in musicalischen Dingen verloren habe. Wenn aber der „Tannhäuser" gefallen hätte?!

Ein anderer Enthusiast, der Wagner als den Gluck unserer Zeit feiert*), schliesst seinen Bericht wörtlich mit der Behauptung, „die erlittene Niederlage habe dem Künstler Wagner das ehrenvolle Zeugniss eines historischen Erfolges gegeben"! Da die jüngste Wagner-Feier in Wien doch auch ein Erfolg war (vermuthlich ein „un-

*) Von Ed. Hanslick.

*) „Der Tannhäuser in Paris" von Ed. Schelle, 1861.

historischer"), so könnte eigentlich der Componist von den Wienern und den Parisern mit Wilhelm Tell rühmen: „Sie sind mir beide gleich liebe Kinder."

In der Ansprache, die Wagner nach dem „Fliegenden Holländer" an das Publicum richtete, bezeichnete er die wiener Erfolge als „von unsäglicher Bedeutung für seine Zukunft". Indem er sich zugleich die „Gunst des Publicums für seine ferneren Leistungen" erbeten und „einen längeren Aufenthalt in Wien" in Aussicht gestellt hat, scheint Wagner der festen Zuversicht, ein ihm für jeden Fall ergebenes Publicum hier bereit zu finden. Die Zukunft wird es lehren. Begierig sind wir, ob dieses Publicum, das allerdings der Wagner'schen Muse bisher warm anhing, mit ihr weiter durch Dick und Dünn fortgehen werde.

Unter „Dick und Dünn" verstehen wir den „Tristan" und das „Rheingold". Diese beiden noch unaufgeführten Opern sind die äussersten Consequenzen der Wagner'schen Richtung. Sie werden recht eigentlich die „Probe" bilden, ob seine Rechnung richtig war. In Wagner's früheren Opern ist Altes und Neues, sinnlicher Effect und dramatische Intention zu bunt gemischt, als dass sie in principiellem Sinne eigentliche Parteien begründen könnten. Die Anhänger der alten Opernform und die der neuen Theorieen: — es findet jeder etwas für seinen Geschmack. „Tristan" und das „Rheingold" hingegen sind äusserst exclusiv; sie werden erproben, wie viele und welche von Wagner's bisherigen Anhängern mit ihm weiter zu gehen vermögen. Der Componist selbst bezeichnet die beiden genannten Werke als etwas über seine früheren Opern wesentlich Hinausgehendes, und wir können ihm bezeugen, dass er damit wahr spricht. Wir haben uns mit „Tristan und Isolde" wie mit dem „Rheingold" angelegentlich beschäftigt und gedenken demnächst Ausführlicheres davon zu erzählen. Vor der Hand können wir, ganz individuel, versichern, dass uns nie eine musicalische Beschäftigung so viel Qual verursacht hat, wie die Durchsicht dieser Opern. Gegen diese Musik — wenn anders man einen Kampf gegen jede Musik so nennen kann — erscheint der „Lohengrin" wie ein Zwillingsbruder der „Zauberflöte".

Bei dem Interesse, welches sich seit der „Wagner-Woche" an diese Opern knüpft, die vielleicht von Wien aus ins Leben zu treten bestimmt sind, wird man nicht ungern den Componisten selbst sich darüber aussprechen hören*). Von dem „Ring der Nibelungen" (dessen erster Theil das „Rheingold" bildet) erzählt Wagner: „Ich entwarf und führte einen dramatischen Plan von so bedeutender Dimension aus, dass ich, nur den Anforderungen meines Gegenstandes folgend, mit diesem Werke absichtlich mich von jeder Möglichkeit entfernte, es unserem Opern-Repertoire, wie es ist, einzuverleiben. Nur unter den aussergewöhnlichsten Umständen sollte dieses eine ganze ausgeführte Tetralogie umfassende musicalische Drama zu einer öffentlichen Aufführung gebracht werden können." Dass das „Rheingold" auf unserer Bühne sich wirklich etwas fremdartig ausnehmen würde, glauben wir schon aus dem Grunde, weil gar keine Menschen darin spielen, sondern nur Götter, Riesen, Wassernixen und ein „buckeliger, haariger Zwerg", der, von Riff zu Riff springend, die Nixen in allgemein verständlicher Weise verfolgt. Die eine Hälfte der Oper spielt „in der Tiefe des Rheins", die andere in der Götterburg, also über den Wolken. — „Tristan und Isolde" entstand gleichzeitig mit den „Nibelungen", ist jedoch „seines kleineren Umfanges wegen ein leichter und eher ausführbares Werk". „An dieses Werk", sagt Wagner, „erlaube ich die strengsten, aus meinen theoretischen Behauptungen fliessenden Anforderungen zu stellen, nicht weil ich es nach meinem System geformt hätte, sondern weil ich hier endlich mit der vollsten Freiheit und mit der gänzlichsten Rücksichtslosigkeit gegen jedes theoretische Bedenken in einer Weise mich bewegte, dass ich während der Ausführung selbst inne ward, wie ich mein System weit überflügelte."

Das neue Princip, welches Wagner im „Tristan" consequent durchführt, besteht zunächst darin, dass „in der musicalischen Ausführung gar keine Wortwiederholung mehr Statt findet, sondern im Gewebe der Worte und Verse bereits die ganze Ausdehnung der Melodie vorgezeichnet, nämlich diese Melodie dichterisch bereits construirt ist". Wagner versichert, „dass bei diesem Verfahren die Melodie einem Reichthum und einer Unerschöpflichkeit zugeführt wird, von denen man sich ohne dieses Verfahren gar keine Vorstellung machen kann"! Indem der Componist des „Lohengrin" von dem „Reichthum und der Unerschöpflichkeit" seiner Melodie spricht, ahnt er offenbar ein zweifelndes Lächeln auf den Lippen seiner Leser. Er fügt desshalb gleich hinzu, das, was man gewöhnlich als „Melodie" rühme (und womit er sich natürlich nicht befasse), sei „nur eine bestimmte enge Form der Melodie, welche der Kindheit der musicalischen Kunst angehört, wesshalb das ausschliessliche Gefallen an ihr auch wirklich kindisch erscheinen muss". Man möchte glauben, dass Wagner von der ärmlichen Melodie eines Cavalli oder Cesti, eines Lully oder R. Keiser spricht, — weit entfernt. Dieser von Wagner verachteten „Kindheit" der Melodieen-Bildung gehören noch unsere grössten modernen M ister an. Mozart's „banale Phra-

*) „Zukunftsmusik". Brief an einen französischen Freund, von R. Wagner. 1861.

senbildung“ erinnert Wagner an „Tafelmusik“, und „die Beethoven'sche Symphonie als melodischer Complex“ ist ihm „nichts Anderes, als die idealisirte Tanzform“. Wagner verheisst uns im „Tristan“ eine ganz andere, höhere Melodie; das „vom Dichter Verschwiegene will er zum hellen Ertönen bringen“, und „die untrügliche Form seines laut erklingenden Schweigens ist die unendliche Melodie“.

Es fällt uns nicht bei, dem Leser erst aus einander zu setzen, dass eine „unendliche Melodie“ ein Unding ist, indem jeder musicalische Gedanke in einer symmetrischen, geprägten Form sich aussprechen, Anfang und Ende haben muss. Diese neue Panacee Wagner's, die „unendliche Melodie“, ist eine täuschende Phrase, ein geistreicher Humbug. Wer die Oper selbst noch nicht kennt, wird wenigstens zugeben, dass Wagner ein grosses Talent besitzt, die allgemeine Aufmerksamkeit darauf zu spannen. Indem wir die wichtigsten Punkte seiner Verheissungen wörtlich mittheilten, haben wir nur die Absichten seines jüngsten „Sendschreibens“ unterstützt. Sollte das Hof-Operntheater wirklich das Experiment mit Wagner's neuester „Handlung“ machen (so nennt Wagner gegenwärtig seine Opern), so kann sich das Publicum jedenfalls auf eine interessante Seltenheit freuen. Es ist nicht unmöglich, dass sich dabei der Jubel von neulich wiederhole. Für unsere beschränkten Sinne jedoch ist und bleibt die „unendliche Melodie“ die in Musik gesetzte unendliche Langeweile.

In der „Wiener Zeitung“ schreibt der musicalische Referent derselben, *C. D.*, unter Anderem:

„Die jüngste Vorstellung des Lohengrin nun erhielt ihr Interesse durch die persönliche Anwesenheit Richard Wagner's. Bei dem Antheil, welchen Wagner's Schöpfungen in Wien gefunden haben, liess sich, vollends nach den jüngsten Vorgängen in Paris, eine lebhafte Demonstration für den gegenwärtigen Liebling des Opern-Publicums erwarten. Dieselbe hat auch wirklich Statt gefunden, ja, wir fügen gern hinzu, dass die Ovation, welche man dem Schöpfer des Tannhäuser und des Lohengrin darbrachte, einen so stürmischen, spontanen, ja, herzlichen Charakter hatte, dass sie selbst denjenigen nicht gleichgültig lassen konnte, der ihr, wie wir, nur sehr bedingt beizustimmen vermöchte. Wir haben zunächst zu bemerken, dass diese Kundgebung fast ausschliesslich von den Galerieen ausging, während das Parterre sich als ruhiger Zuschauer verhielt und seine Blicke abwechselnd nach dem sich in seiner Loge verneigenden Gefeierten und nach den Tumultuanten in der Höhe richtete. Wir führen aber diese Thatsache lediglich als solche und nicht etwa als ein Argument an. Das Parterre-Publicum unserer Hoftheater ist so vornehm und — kalt geworden (wir bedienen uns eines möglichst milden Ausdrucks), dass es sich selbst durch einen neuen Schiller oder Beethoven nicht aus seiner ruhigen Fassung bringen liesse, ja, dass es in der Regel seiner Würde unangemessen erachtet, selbst seine wirklichen Lieblinge anders als durch sein Erscheinen auszuzeichnen.

„Es begreift sich, dass man es zunächst sich selbst schuldig war, diesmal für Wagner so laut als möglich Partei zu ergreifen; denn man durfte sich nicht compromittiren.

„In Wien sagt man seit Jahren Ja und bewundert und ist entzückt, in Paris sagt man auf einmal Nein und bewundert nicht und ist nicht entzückt; denn wir erlauben es uns doch zu bezweifeln, dass es, wie Wagner die Sache in seinem bekannten Briefe darstellt, lediglich und ausschliesslich der Jockey-Club gewesen sein sollte, welcher die Aufführung des Tannhäuser in Paris so sehr verunglücken machte. Auch mochte etwas von einer politischen Stimmung und auch das gute Herz, welches man dem Wiener ja nachrühmt, zugleich bei der Ovation im Spiele gewesen sein, da man sich durch den allerdings harten Schlag, welchen Wagner kürzlich in Paris erlitt, zu rein menschlichem Antheil gestimmt fühlte.

„Wagner spricht in seinen Büchern wiederholt und mit den stärksten Ausdrücken seine Verachtung des heutigen Theater- und vor Allem des Opern-Publicums aus, und diese Verachtung ist eine wohlbegründete. Wir dürfen daher annehmen, dass er selbst weder das Urtheil der Seine-, noch jenes der Donau-Stadt als ein in letzter Instanz über den Werth seiner Schöpfungen entscheidendes ansehen wird. Er wird nicht vergessen, dass dem Geiste nach dasselbe Publicum, welches ihm heute huldigt, dereinst Rossini und Meyerbeer, ja, Verdi nicht minder laut zujauchzte. Er kann sich unmöglich dem Wahne hingeben, dass dieser Enthusiasmus seine Quelle in dem habe, was in seinem Streben wirklich echt und bedeutsam ist, sondern gerade der neuliche Abend muss es ihm, wenn die Stimme des Gewissens in ihm lebendig ist, auf das deutlichste gezeigt haben, wie er überall dort die lautesten Sympathieen erweckt, wo seine Ausdrucksweise sehr nahe mit jener gewisser Vorgänger, vor Allen Meyerbeer's, verwandt ist. Dieser Enthusiasmus ist uns übrigens nicht durchaus unbegreiflich, denn in Wagner's Opern-Dramen leben und weben so viele sinnbestrickende Elemente, dass verweichlichte, jedem Nervenreiz zugängliche Gemüther leicht von ihnen bis zum Entzücken fortgerissen werden mögen. Man dürfte mit Zuversicht die Wette bieten, dass, wenn aus Lohengrin und Tannhäuser einige Stücke (oder Partieen) eliminirt und die scenischen Mittel zu der Einfachheit der Shakespeare'schen Bühne zurückgeführt wür-

den, dieser Enthusiasmus sehr schnell unter den Gefrierpunkt sinken würde.

„Die Zurufe an Wagner begannen schon und, wie bereits bemerkt, mit ungestümer, entschiedenen Enthusiasmus aussprechender Heftigkeit nach der Introduction und wiederholten sich an vielen Stellen des Opern-Drama's. Nach jedem Actschlusse musste Wagner wiederholt auf der Bühne erscheinen und dankte am Schlusse der Vorstellung mit einigen Worten.

„Dass das Haus in allen Räumen überfüllt war, versteht sich bei diesem Anlasse von selbst. Sollten wir gezwungen sein, zu bekennen, es verstehe sich eben so von selbst, dass es bei der Vorstellung der Iphigenie von Gluck wenigstens in vielen Räumen leer war? Stände das Werk auf dem Repertoire, so hätte die Thatsache aus mancherlei Gründen nicht das Gewicht, welches ihr diesem Umstande gegenüber allerdings zukommt. Wagner besitzt in Wien eine und zwar sehr zahlreiche Partei, die ihm, wie wir glauben, mit aufrichtiger und glühender Verehrung ergeben ist, und welche die Gelegenheit natürlich nicht versäumte, ihrem Herzen Luft zu machen. Sie füllte vornehmlich die Galerieen, und das Parterre—die Neugierigen."

Aus Stettin.

Das diesjährige, von Herrn Stadt-Schulrath Alberti ins Leben gerufene geistliche Concert zum Besten des Gustav-Adolf-Frauen-Vereins, welches in der Jacobi-Kirche unter Leitung der königlichen Musik-Directoren Herren Dr. Löwe und Gustav Flügel gegeben wurde, verdient in mehrfacher Hinsicht erwähnt zu werden. Einmal wegen der uneigennützigen Mitwirkung der Damen Fräulein Strahl (Sopran) und Frau Musik-Director Würst (Alt) und der königlichen Hof- und Opernsänger Herren von der Osten (Tenor) und Krause (Bass) aus Berlin; dann wegen des interessanten Programms. Es kamen ausser den Solo's und Ensemble-Solostücken nur Frauenchöre zur Aufführung, weil das Concert von einem Frauen-Verein ausging, und weil es hier schwer hält, die Männer zur Ausführung gemischter Chöre zusammen zu bringen, was zum grössten Theile an der Mitwirkung bei Männergesang-Vereinen liegen mag. Endlich auch wegen der entschieden allgemein beifälligen Aufnahme, den die gelungene Ausführung des Programms bei dem sehr zahlreich versammelten Publicum gefunden hat. Es kamen Compositionen von Seb. Bach, Händel, Mozart, Naumann, Mendelssohn, Ferd. Hiller und Richard Würst zur Aufführung. Die Orgel-Begleitung wurde von Herrn Dr. Löwe meisterhaft ausgeführt; Musik-Director Flügel leitete die Gesangstücke mit Orchester mit Umsicht und Sicherheit; er hatte auch die Einübung der Frauenchöre bereitwillig übernommen.

Die Reihenfolge der Stücke war folgende: 1. Zweite Motette für dreistimmigen Frauenchor und Soli (von einheimischen Damen gesungen) mit Orgel-Begleitung von Mendelssohn.—2. Alt-Arie aus Seb. Bach's Matthäus-Passion mit obligater Violine und Orchester (die Violin-Partie von Herrn Jacques Rosenthal lobenswerth ausgeführt), von Frau Musik-Director Würst mit Verständniss und volltönender Altstimme gesungen. Diese durch und durch musicalische Sängerin gebietet über einen bedeutenden Stimm-Umfang.—3. Das *Tuba mirum* aus Mozart's *Requiem* mit Orgelbegleitung, von dem berliner Solo-Quartett vorzüglich ausgeführt.—4. *Ave Maria* von Cherubini, Arie für Sopran (Fräul. Strahl) mit Orgelbegleitung. Fräul. Strahl besitzt schöne Stimmmittel, deren Ausbildung bereits erfreulich vorgeschritten ist.—5. Bass-Arie aus dem Oratorium Paulus: „Gott sei mir gnädig" (mit Orchester). Herr Hof-Opernsänger Krause bewährte auch hier seinen Ruf. —6. Recitativ und Arie für Alt mit dem Chor der Engel aus „David", Oratorium von Naumann (Frau Würst).— 7. Tenor-Arie aus Paulus: „Sei getreu bis in den Tod" (Herr v. d. Osten), mit Orgelbegleitung. Herr v. d. Osten, als Liedersänger ausgezeichnet, ist auch ein Liebling des stettiner Publicums. — 8. Geistliches Abendlied für vierstimmigen Frauenchor mit Sopran-Solo von Richard Würst, mit Streich-Quartett-Begleitung. — 9. Bass-Arie aus dem Messias: „Warum toben die Heiden", mit Orchester, von Herrn Krause meisterlich gesungen. — 10. Das *Benedictus* aus Mozart's *Requiem* mit Orgelbegleitung, von dem berliner Solo-Quartett gelungen ausgeführt. — 11. Duett für Alt und Tenor aus Hiller's „Die Zerstörung Jerusalems": „O, wäre mein Haupt eine Wasserquelle", mit Orgelbegleitung. Frau Würst und Herr v. d. Osten brachten diese schöne Composition zu voller Geltung, so dass sie allgemein ansprach. — 12. Der 28. Psalm für dreistimmigen Frauenchor und Alt-Solo von Richard Würst.

Musik-Director Flügel hatte sich die Einübung der Würst'schen Compositionen besonders angelegen sein lassen; sie haben aber trotz ihrer gefälligen (nur nicht kirchlichen) Weise nicht besonders angesprochen und konnten gegen die übrigen Compositionen nicht aufkommen.

Wer da weiss, was dazu gehört, um ein Concert überhaupt, namentlich aber mit auswärtigen Solisten, zu Stande zu bringen, der wird die opferwillige Mühewaltung des Herrn Schulrathes Alberti gern dankend anerkennen, wenn auch sämmtliche Localblätter darüber geschwie-

gen haben. Und warum? Weil sie zu einem „Wohlthätigkeits-Concerte“ (à 10 Sgr.) keine Frei-Billets erhielten.

x.

Tages- und Unterhaltungs-Blatt.

Die diesjährige Tonkünstler-Versammlung in Weimar betreffend. Als Gegenstand der Aufführung des ersten Tages (am 5. August) in der Stadtkirche zu Weimar ist Beethoven's „*Missa solemnis*“ festgesetzt worden, mit der Hauptprobe dazu in den späteren Nachmittagsstunden des 4. August. Im zweiten Concerte am 6. August im grossherzoglichen Hoftheater wird Liszt's „Faust-Symphonie“, so wie die Musik desselben zu Herder's „Entfesseltem Prometheus“ zur Aufführung kommen. Ueber die Aufführungen des dritten Tages (am 7. August), ebenfalls im grossherzoglichen Hoftheater, wird später das Nähere bekannt gemacht werden.

Leipzig, 13. Mai. Der Riedel'sche Gesang-Verein, der bisher immer ältere und classische Musik aufgeführt hat, brachte gestern Abends in der Thomas-Kirche nun auch einmal Kirchenmusiken lebender Tonsetzer zur Aufführung. Das Programm enthielt eine achtstimmige Motette *a capella* von G. Vierling in Berlin; ein Adventlied und „Begräbniss Christi“ von J Klengel von hier; einen Psalm für eine Sopranstimme mit Orgelbegleitung von Ferdinand Hiller; *Salve Regina*, achtstimmig *a capella* von Robert Papperitz in Leipzig; ein geistliches Lied für gemischten Chor von Christian Fink in Esslingen; „Die Seligkeiten“, für Bariton-Solo, gemischten Chor und Orgelbegleitung von F. Liszt, und ein *Kyrie* für Chor und Solostimmen *a capella* von Robert Franz in Halle.

Dresden. Am 18. Mai trat Fräulein Emmy La Grua in Mozart's Meisterwerke „Don Juan“ als Donna Anna auf und bewährte ihre hohe Künstlerschaft als Sängerin und Darstellerin an diesem idealen Gebilde des Genius in der Malerei tragischer Leidenschaft. — Herr Pichler, der als Don Juan gastirte (Tage vorher als Jäger im Nachtlager mit besserem Erfolge), wurde durch plötzliche Heiserkeit in seiner Leistung ungemein behindert. Aber sehr gern hierauf jede Rücksicht aufgegeben, so erwies doch seine Behandlung des Gesanges und Spiels, dass er in beider Hinsicht zu der Ausführung dieser Mozart'schen Schöpfung dieses dämonischen Heros der Sinnlichkeit noch durchaus keine genügende Vorbildung hat und die Auffassung dieser Partie vorläufig ausser seinen Kräften liegt. In diesem Falle befand sich auch Fräulein Baldamus, der die Donna Elvira zugetheilt war.

Montag, 20. Mai, bestätigte Fräulein Jauanscheck als Maria Stuart das schon ausgesprochene Urtheil, dass sie zu den Künstlerinnen ersten Ranges gehört, sowohl durch die Einfachheit und Natürlichkeit in der Verwendung ihrer Mittel, als durch die Classicität des Ausdrucks in Sprache, Betonung und Geberdenspiel und in der Plastik ihrer Bewegungen. Das Publicum zeichnete die leider schon wieder scheidende Künstlerin durch allgemeinen, oft wiederholten und lang' anhaltenden Beifall aus.

Nürnberg. Herr Director Reck beabsichtigt während der Dauer des im Monat Juli hier Statt findenden Gesangfestes eine „Muster-Oper“ zu engagiren, und werden von demselben bereits grosse Anstrengungen Behufs Engagements hervorragender Persönlichkeiten getroffen; auch lässt derselbe die bereits sehr grosse Bühne um ein Beträchtliches vergrössern.

Stettin. Musik-Director Flügel ist vom Magistrate seit dem 1. April d. J. als Gesanglehrer an der städtischen höheren Töchterschule für die oberen Classen angestellt.

Paris. Marschner hat einen Process gegen den Musik-Verleger Aulagnier wegen Verunstaltung der Partitur seines „Vampyr“ in erster Instanz gewonnen. Aulagnier hatte vor vielen Jahren durch einen belgischen Musiker Recitative zu dieser Oper machen lassen, und sie mit dieser gedruckt. Er ist zur Vernichtung dieser Recitative und Zahlung von 500 Fr. Schadenersatz verurtheilt worden, hat aber appellirt.

An der grossen Oper hat man den Plan, Gluck's „Alceste“ in Scene zu setzen, wieder aufgegeben und denkt an „Iphigenie auf Tauris“ mit Demoiselle Sax, Faure und Michot. Die Wiederaufnahme der „Stummen von Portici“ steht fest; nach ihr kommt der „Freischütz“ daran, dessen Proben H. Berlioz eifrig leitet.

Franz Liszt erregt, da er wieder spielt und häufig spielt, denselben Enthusiasmus, den seine geniale Virtuosität stets hervorgerufen hat. Er hat in den Tuilerieen vor dem Kaiser und der Kaiserin und der Fürstin Metternich, die, wie er, zur kaiserlichen Tafel gezogen war, gespielt. Ferner bei der Gräfin Walewska, bei Rossini, bei seinem Schwiegersohne, dem Deputirten Olivier u. s. w. — Rossini hat jetzt seine Freude am Clavierspielen und am Componiren von kleineren und grösseren Salonstücken für Clavier. Seitdem wallfahrten alle Pianisten im Winter nach der Chaussée d'Antin, jetzt nach Passy, Thalberg, Jaell und jetzt Liszt an der Spitze. Liszt soll ihn besonders durch den Vortrag der Ouverture zu Wilhelm Tell begeistert haben.

Auch Sivori hat bei Rossini gespielt, bei dem in diesem Winter viel Musik gemacht worden ist. Nachher gab Sivori im Saale Beethoven ein glänzendes Concert. Bei Rossini entzückte er durch den wundervollen Gesang der Preghiera aus „Moses“ auf der Violine und spielte die grosse Sonate von Beethoven in *A* (Kreutzer gewidmet) und ein Quartett von C. Estienne. Er ist nach Genua gereis't, um in seiner Heimat den Frühling zuzubringen und dann nach Baden-Baden zu gehen.

Die Niederrheinische Musik-Zeitung

erscheint jeden Samstag in einem ganzen Bogen mit zwanglosen Beilagen. — Der Abonnementspreis beträgt für das Halbjahr 2 Thlr., bei den K. preuss. Post-Anstalten 2 Thlr. 5 Sgr. Eine einzelne Nummer 4 Sgr.

Briefe und Zusendungen aller Art werden unter der Adresse der M. DuMont-Schauberg'schen Buchhandlung in Köln erbeten.

Verantwortlicher Herausgeber: Prof. *L. Bischoff* in Köln.
Verleger: *M. DuMont-Schauberg*'sche Buchhandlung in Köln.
Drucker: *M. DuMont-Schauberg* in Köln, Breitstrasse 76 u. 78.

Niederrheinische Musik-Zeitung

für Kunstfreunde und Künstler.

Herausgegeben von Professor *L. Bischoff.* — Verlag der *M. DuMont-Schauberg*'schen Buchhandlung.

Nr. 23. KÖLN, 8. Juni 1861. IX. Jahrgang.

Das 38. niederrheinische Musikfest.

III.

Nach der heroischen Sinfonie folgte die *Missa solemnis* in *D-dur* von Beethoven.

Ueber das Werk selbst haben wir schon oft in diesen Blättern und zuletzt in den Nummern 48, 49, 50 und 53 des vorigen Jahrgangs gesprochen. Es bleiben uns nur einige Bemerkungen über die Ausführung übrig.

Diese ist freilich ausserordentlich schwierig, namentlich für den Chor und für die Solostimmen; denn die heutigen Orchester, welche die Schule der Beethoven'schen Sinfonieen durchgemacht haben, finden sich schon leichter auch in diesem aller gewöhnlichen Maasse und Verhältnisse spottenden Werke zurecht. Unserer Ansicht nach — wir wissen, dass Viele, und nicht bloss unter den Laien, anders darüber denken — ist der einzige Vorwurf, den man Beethoven mit Recht in der *D-dur*-Messe machen kann, die rücksichtslose Behandlung der Singstimmen. Neben den vielen Stellen, die unnachahmlich schön für die menschliche Stimme, wenn nur die rechte Seele ihr nicht fehlt, geschrieben sind, kommen auch solche vor, besonders im Chor, welche alle und jede Rücksicht auf Sangbarkeit verläugnen. Das ist offenbar ein Fehler, der durch die Genialität nicht zu entschuldigen ist; denn wenn ein Genie einmal für menschliche Stimmen schreibt, so muss es sein Material kennen, eben so gut, wie es die Instrumente kennen muss. Es wird sich wohl wahren, z. B. für das Horn anders zu schreiben, als dessen Natur es erlaubt, u. s. w. Bei seinen Compositionen aus der letzten Zeit aber hat Beethoven die Singstimme gerade so behandelt, wie ein Saiten-Instrument, auf dem man durch den Einsatz des Fingers auf allen beliebigen Sprossen der Tonleiter einen Ton hervorbringen kann. Seine prächtigen Chöre in der Messe und in der neunten Sinfonie würden jedenfalls eine noch grössere Wirkung machen, wenn sie sich in einem anderen, den kräftigen und wohllautenden Gesangs-Regionen jeder Stimme angemesseneren Verhältnisse zu der Instrumentirung bewegten.

Um so grösser ist das Verdienst eines Sängerchors, welcher sich mit Muth an die gefährliche Aufgabe macht und sie zur Befriedigung lös't. Möglich ist das Letztere allerdings; es bestätigt sich hier der Grundsatz Napoleon's I., dass man von den Menschen das Unmögliche verlangen muss, um das Mögliche zu erhalten.

Die fehlerfreie und nicht nur correcte, sondern meist auch schwungvollle Ausführung der Chöre konnte nur das Resultat höchst einsichtiger und sorgfältiger Einübung sein, welche sowohl dem Herrn Musik-Director Wüllner als sämmtlichen aachener Sängerinnen und Sängern, die den Stamm des Chors bildeten, zu grosser Ehre gereicht. Ein seltener Vorzug des Gesammt-Tones war es, dass die Mittelstimmen, Alt und Tenor, vorzüglich gut besetzt waren.

Die Soli in der *D-dur*-Messe gehören ebenfalls zu den schwierigsten Aufgaben für die Sänger; ein vollkommen genügender Vortrag derselben erfordert eine eben so sorgfältige und wiederholte Uebung der vier Stimmen zusammen, wie die Chöre, wenn eine von allem Schwankenden freie Correctheit und ein gemeinsames Verständniss und tiefes Eingehen in den Geist des Werkes und in die Intentionen des Componisten erzielt werden soll. Die gewöhnliche Gesangkunst reicht für diese Musik nicht aus, und es ist schon sehr anerkennungswerth, wenn die Sänger sich der erhöhten Forderungen bewusst sind, und ein jeder für sein Theil nach dem Besten strebt, was er zu geben vermag. In diesem Sinne war die Ausführung der Soli durch die Damen Rübsamen-Veith und Potthoff-Diehl und die Herren Schneider und Krause, wenn auch nicht der Glanzpunkt, der in Chor und Orchester lag, wie es auch offenbar von Beethoven beabsichtigt ist, doch eine dankbar aufzunehmende Mitwirkung zur Verherrlichung eines Meisters, dessen Ideen zu erhaben und

dessen Phantasie zu reich und hochfliegend waren, um bei dem, was er schuf, an die Sänger zu denken. Diese mögen ihren Stolz darein setzen, dass nur deutsche Sänger im Stande sind, dem Fluge der Phantasie Beethoven's in diesem Werke zu folgen, und müssen bei der Ausführung sich als Priester betrachten, die dem Ruhme des unsterblichen Meisters ein freudiges Opfer am Altare der vaterländischen Kunst bringen. Frau Rübsamen-Veith bewährte sich in der trefflichen Durchführung der ersten Stimme als eine Sängerin von so fest musicalischer Sicherheit und bei schöner, überall klangvoller Stimme so gebildeter Technik, dass ihr schwerlich eine andere in Deutschland in der kunstgerechten Ausführung dieser hohen und in jeder Hinsicht enorm schwierigen Sopran-Partie zur Seite gestellt werden kann.

Herr Capellmeister Lachner hielt die gewaltig wogenden Tonmassen als bewährter Steuermann in den vorgeschriebenen Bahnen. Er gehört auch zu den eben nicht zahlreichen Leitern grosser musicalischer Institute, welche die Aufgabe nicht scheuten, das riesige Werk im Sinne des Schöpfers desselben ins Leben zu rufen, indem er die *Missa solemnis* am 1. November 1856 im Odeon zu München zur Aufführung brachte.

Für den zweiten Festabend waren Mozart's grosse Sinfonie in *C-dur*, Op. 38, und Händel's Oratorium „Josua" bestimmt.

Nach dem, was wir bereits über das Orchester des diesjährigen Festes bemerkt haben, wird man nichts Anderes erwarten, als dass die Sinfonie vortrefflich ausgeführt wurde. Unsere Befriedigung störte indess namentlich im Finale das zu schnelle Tempo, bei welchem z. B. von den contrapunktischen Imitationen fast nur die accordlichen Einsätze, nicht aber auch die dazu gehörigen Achtel-Figuren deutlich in den verschiedenen Instrumenten vernommen wurden. Die schönste Ausführung wurde dem *Andante cantabile* zu Theil.

Das Oratorium „Josua" kam zum dritten Male auf dem niederrheinischen Musikfeste zur Aufführung: zuerst 1838 in Köln unter Mendelssohn's, dann 1845 in Düsseldorf unter J. Rietz's Leitung, mit dessen Instrumentirung es auch jetzt in Aachen gegeben wurde.

In Aachen denkt man bei der Aufführung eines Oratoriums von Händel unwillkürlich daran, dass die Heilquellen dieser Stadt ihm die Lebenskraft wiedergegeben haben, ohne deren Erneuerung und Stärkung die Welt die Meisterwerke seiner letzten Thätigkeit im Schaffen gar nicht erblickt hätte. Seine Gesundheit war durch übermässige Anstrengungen, Aufregungen und Widerwärtigkeiten in dem achtjährigen Kampfe um seine Opern-Unternehmung gänzlich zerrüttet worden. Kaum über fünfzig Jahre alt, versank er oft in starres Hinbrüten und war schwer zu bewegen, irgend einen entscheidenden Schritt zu thun. Da brachten ihn auf den Rath der Aerzte seine Freunde nach Aachen, wo er im Spätsommer des Jahres 1737 (nicht 1736, wie in allen biographischen Wörterbüchern steht) fast auf wunderbare Weise von seinem hartnäckigen Uebel genas. Denn nach seiner Persönlichkeit, die Alles stürmisch und gewaltsam betrieb, verweilte er in dem Bade gleich von Anfang an drei Mal länger als alle anderen Kranken, und siehe da! nach wenigen Bädern war sein Uebel spurlos verschwunden, und er wallfahrtete nach der Kirche zur Orgel, um gesund und wieder völlig gelenk Gott sein Dankopfer zu bringen, und sein herrliches Orgelspiel erhöhte den Eindruck des Ereignisses, welches wirklich als ein Wunder gepriesen wurde. Doch blieb er aus Vorsicht im Ganzen sechs Wochen in Aachen und kehrte erst Anfang Novembers nach London zurück.

Mit dem Aufleuchten einer neuen Morgensonne für sein Leben kam ihm auch das Bewusstsein, dass auch für seine Kunst ein neuer Morgen anbrechen werde. Und so ward es auch. Schon im folgenden Jahre setzte das Oratorium „Israel in Aegypten" die Welt in Erstaunen; ihm folgte „Saul", dann der „Messias"! Die neu gestärkte Kraft des Genius hatte das hohe Ziel erreicht, welches die Begeisterung für die reine Tonkunst ihm längst gezeigt hatte, und von jetzt an verschmähte er es, Opern für den augenblicklichen Erfolg zu componiren, und schuf Werke für die Unvergänglichkeit.

Zu diesen gehört sein „Josua", eines der letzten Oratorien, die er schrieb; ihm folgten nur noch vier: „Susanna", „Salomon", „Theodora" und „Jephta", das letzte, welches er im Jahre 1751 schon halb erblindet componirte. Wir haben demnach im „Josua" noch ein Werk aus der Zeit der vollsten Reife des Meisters.

Die Aufführung in Aachen war eine der schönsten, die man hören kann. Alles in Allem genommen, müssen wir ihr die Palme des Festes zuerkennen. Die Ausführung der Chöre war noch sicherer, lebendiger, schwungvoller als in der Beethoven'schen Messe; auch mochten sich die Massen mehr an die Leitung und die Tempi des Dirigenten gewöhnt haben, so dass Alles seinen Winken aufs genaueste folgte, und überall neben der Kraft und Tonfülle die Sängerschar mit einer Geschlossenheit in das musicalische Treffen rückte, welche allen Widerstand der Kritik niederwarf und den Sieg unzweifelhaft machte. Jedenfalls trug auch die akustisch günstige Localität zu dieser Wirkung bei, indem es in dem aachener Theater überhaupt gut klingt, dazu aber noch die Tonbühne, auf richtige Weise sehr hoch stufenmässig aufgebaut, mehr Tiefe als Breite hat und, von festen Holzwänden zu beiden Seiten

und im Rücken eingeschlossen, den Klang concentrirt und in seiner ganzen Fülle in den Halbkreis des Zuschauerraumes hinauswirft.

Gleich der erste Chor in *B-dur*: „Ihr Söhne Israels", mit dem majestätischen Eintritt des *Es-dur*: „In Gilgal und am Jordanstrom", zeigte, was man zu erwarten hatte von so trefflichen Kräften und Studien. Im zweiten (Nr. 8) glaubte man es zu hören, wie „die Wellen des Jordans rückwärts zu der Quelle rollen", und der Schluss-Chor des ersten Theiles: „Das ganze Heer des Himmels sei sein Schutz", rief mit Recht einen Sturm von Applaus hervor. Dennoch schlug gleich zu Anfang des zweiten Theiles die Pracht der Composition und der Ausführung der Tenor-Arie und des Chors in *D-dur*: „Glorreich ist Gott!" noch gewaltiger durch. Sowohl die Solo-Trompete als der Solo-Tenor (Herr Schneider) setzten mit bewundernswerther Kühnheit ein, die erste Periode des Tenors hatte einen wahrhaft triumphirenden Ausdruck, und als der Chor einfiel, trat das Bild eines gottbegeisterten Heeres, das zur Vernichtung des Feindes ausrückt, dem Zuhörer lebendig vor die Seele. Und welch ein Moment, als plötzlich (*Andante* in *H-moll*) „die Völker beben — der Himmel donnert — der Sturm ras't — die Erde ächzt", und dann wieder das Heer in jubelndem Aufschwung Gott preist, im festen Glauben, dass er seine Verderber ihm voranziehen lässt, auf Jericho niederzufallen. Nur ein Händel konnte dieses erschütternde und zugleich erhebende Gemälde durch so einfache und doch so grossartig wirkende Farben in Tönen hervorzaubern. Konnte man es der begeisterten Zuhörerschaft verdenken, wenn sie im Beifall kein Maass fand und das Ganze noch einmal hören wollte? Dank, wärmster Dank gebührt dem Chor, der den ungestümen Wunsch erfüllte und die ganze prachtvolle Nummer noch einmal mit recht frischer Sangesfreude wiederholte.

Hiernach konnte es nicht ausbleiben, dass der glänzende Siegesgesang in *G-dur* (Nr. 53), mit welchem die Jungfrauen und dann das ganze Volk den zurückkehrenden Helden-Jüngling empfangen, und welchen Händel aus dem Judas Maccabäus hier wieder eingeschaltet hat, ebenfalls einen unendlichen Applaus und dasselbe stürmische Verlangen nach Wiederholung hervorrief.

Aber auch die Künstlerinnen und Künstler, welchen die Sologesänge im Josua anvertraut waren, befanden sich hier auf weit zuverlässigerem Boden als in der Beethoven'schen Messe und leisteten alle Vorzügliches. Das Publicum, welches überhaupt sehr dankbar war, was zum erhöhten Gelingen der Kunstleistungen ohne Frage stets viel beiträgt, erkannte dies durch den ehrenvollsten und lebhaftesten Applaus an.

So wirkte denn Alles zusammen, dass der zweite Festabend als einer der schönsten musicalischen Pfingst-Feiertage lange in der Erinnerung aller Theilnehmer bleiben wird. Was aber dem Freunde und Verehrer der wahren Kunst am meisten Freude machen muss, ist, dass der begeisterte Beifall, der einer solchen Aufführung eines solchen Werkes von einem so zahlreichen Publicum gezollt wurde, eine sichere Bürgschaft gegen die Gefahr einer Geschmacksverderbung durch die neueste Schule ist. Ein Händel'sches Oratorium, das eine so enthusiastische Aufnahme findet, wie der Josua in Aachen, und der Eindruck, den die Aufführungen der Bach'schen Matthäus-Passion vor dem Osterfeste in den Städten am Niederrheine seit Jahren machen, sind eine eindringliche Lehre für die Welt der Tonkunst und bestätigen den Ausspruch Schiller's: „Ueberall, wo die Kunst gesunken, ist sie durch die Künstler gesunken."

Am dritten Festtage fand das so genannte Künstler-Concert Statt, das seinen Namen von seiner Bestimmung hat, der Meisterschaft der einzelnen Künstler, der Virtuosität im edleren Sinne, ihr Recht widerfahren zu lassen. Seit 1833 hat sich das dritte Concert nach und nach bei den Musikfesten eingebürgert und schon manche herrliche Genüsse gebracht. Das Programm des diesjährigen prangte mit zwei Künstlernamen, welche Deutschlands Stolz sind: Clara Schumann und Joseph Joachim. Frau Schumann trug das Clavier-Concert in *A-moll* von Robert Schumann, eine geniale Composition voll grosser Schönheiten, Herr Concert-Director Joachim das Violin-Concert von Beethoven vor. Dass Beide durch ihre echt künstlerischen, in jeder Hinsicht vollendeten Leistungen das Publicum begeisterten und entzückten, bedarf keiner Versicherung.

Von den Vocal-Solisten sang Frau Rübsamen-Veith die glänzende Sopran-Arie auf das Wort „Halleluja", welche Händel nachträglich zu seinem ersten Oratorium „Esther" geschrieben hat, mit grosser Bravour und musste sie wiederholen; Frau Potthoff-Diehl die Arie „*Ah! rendi-mi*" aus Mitranes vom Abbate Franc. Rossi (1686) ebenfalls mit grossem Beifall; Herr Schneider mit Applaus die Romanze aus Weber's Euryanthe: „Unter blüh'nden Mandelbäumen"; Herr Krause Figaro's kriegerische Arie von Mozart, die er auf lautes Verlangen mit dem italiänischen Original-Texte wiederholte. Ausserdem wurde das *Benedictus* aus der Beethoven'schen Messe mit dem Violin-Solo (Joachim) wiederholt. Das Programm zeichnete sich durch die Wahl classischer Concertmusik aus und hielt mit Recht Walzer-Arien und Instrumental-Kunststücke von dem Musikfeste fern.

[*]

Den Rahmen, welcher die genannten Einzel-Vorträge umschloss, bildeten C. M. v. Weber's Ouverture zu Oberon und eine neue Composition von Franz Lachner: „Präludium und Fuge für grosses Orchester", ein bedeutendes Werk, dessen erster Theil, das Präludium in $^3/_4$-Tact *D-moll*, besonders originel ist; ihm schliesst sich ein kurzer Zwischensatz in *D-dur* von langsamem Zeitmaass und diesem die glänzende, höchst wirkungsvolle Fuge ebenfalls in *D-dur* an, in deren Ausführung das Orchester durch Präcision, Feuer und Schwung dem Componisten seine Hochachtung zollte; namentlich entfaltete das Geigen-Quartett eine imponirende Kraft.

Den Schluss des Concertes und des ganzen Festes machte eine erhebende und herzerfreuende Ausführung des grossen Chors aus Vater Haydn's Schöpfung: „Die Himmel erzählen die Ehre Gottes". Das Haus hallte von erschütterndem Applaus wieder.

Schliesslich haben wir noch zu berichten über die Versammlung am Pfingst-Abend, den 18. Mai, welche die aachener Liedertafel in dem neuen schönen Saale des Herrn Bernarts veranstaltet und dazu die anwesenden Musiker und Festgenossen auf das freundlichste eingeladen hatte. Wir hörten hier in einer zahlreichen Gesellschaft von Damen und Herren recht schöne Vorträge von Liedern von F. Lachner, Hiller, Mendelssohn, Girschner und Esser unter der geschickten und sicheren Leitung des Herrn Concertmeisters Fritz Wenigmann, Dirigenten der Liedertafel. Den Schluss des Programms bildeten zwei der schönen, frischen Quintette von Hiller: „Lebenslust" und „Frühlings-Einzug" für Sopran-Solo und Männerchor. Frau Katharina Neuss, geborene Deutz, hatte das Solo freundlichst übernommen und entzückte durch den sympathischen Ton ihrer lieblichen Stimme und durch den reizenden Gesang, welcher „Lebenslust" und „Frühlingsduft" in voller Wirklichkeit athmete.

Aus Holland.

[Concert in Amsterdam: W. F. Thooft's Sinfonie mit Chor „Kaiser Karl V.", L. Spohr's Oratorium „Der Fall Babylons". — Deutsche Oper in Rotterdam.]

Indem ich Bezug nehme auf den in Ihrer Musik-Zeitung (Nr. 3 vom 10. Januar d. J.) gegebenen Auszug aus dem „Jahresbericht unseres Vereins zur Beförderung der Tonkunst", erlaube ich mir, Ihnen eine ausführlichere Mittheilung über die dort erwähnte Sinfonie mit Chor „Kaiser Karl V." und deren Aufführung zu machen, die Ihnen vielleicht nicht uninteressant sein dürfte. Die Aufführung fand am 6. April in Amsterdam durch die dortige Abtheilung des oben genannten Vereins Statt. Das Programm bestand aus:

I. Sinfonie mit Chor: „Kaiser Karl V." von W. F. Thooft.

II. „Der Fall Babylons", Oratorium von L. Spohr.

Beide Werke wurden hier zum ersten Male zu Gehör gebracht. Veranlassung zur erstgenannten Composition gab eine Preis-Ausschreibung des Vereins zur Beförderung der Tonkunst, deren Zweck war, ein Tonwerk ins Leben zu rufen, worin die sinfonische Verbindung des Gesanges mit dem Orchester in vollendeter Form dargestellt sein sollte. Es war daher den Componisten die Bedingung gemacht, keine besonderen Instrumentalsätze zu schreiben, wie solches in Beethoven's neunter Sinfonie oder in Mendelssohn's Lobgesang der Fall ist, sondern in allen Theilen der Sinfonie den Gesang mit dem Orchester zu verbinden. Es versteht sich, dass für diesen Zweck ein besonderes Gedicht verfertigt werden musste. Für die erste Preis-Ausschreibung im Jahre 1856 hatte Dr. Heye das Gedicht: „Unsterblichkeit", verfertigt. Jedoch nur Eine Composition desselben ging ein, welche als ungenügend bei Seite gestellt wurde. Abermals wurde im Jahre 1857 dieselbe Preisfrage ausgeschrieben, wobei den Componisten die Bearbeitung des Gedichtes „Kaiser Karl V." von Dr. Wap zur Aufgabe gestellt wurde. Darauf kamen (December 1858) zwei Bewerbungen ein, und wurde der Composition von W. F. Thooft der Preis von 200 Fl. zuerkannt.

Obgleich nun das Gedicht an einigen Stellen für sinfonische Bearbeitung vortrefflich eingerichtet ist, so war doch die Aufgabe sehr schwer, indem der Text im Ganzen dramatisch bearbeitet ist, die Musik also bei dramatischem Charakter doch immer so viel wie möglich die sinfonische Form bewahren sollte.

Hauptgegenstand des Gedichtes ist die Krönung des Kaisers Karl V. zu Bologna. Diese Krönung war eben so merkwürdig durch die Umstände, unter welchen sie Statt fand, als durch die Person des Kaisers. Karl empfing, nachdem er zwei Kriege, gegen die Türken und gegen Frankreich, glücklich geführt und Mexico und Peru seiner spanischen Krone hinzugefügt hatte, zu Bologna die Chalybea oder Eiserne Krone als König von Italien, und zwei Tage später aus den Händen des Papstes Clemens VII. die goldene Kaiserkrone. Karl V. war damals Kaiser von Deutschland, König von Italien und von Spanien, Herr der vereinigten Niederlande und eines grossen Theiles von America — eine Weltherrschaft, welche, wenn auch von kurzer Dauer, einzig in der neueren Geschichte da steht.

In den drei ersten Theilen des Gedichtes wird Karl als Weltherrscher, Kriegsheld, Beschützer der Kirche, wie auch der Künste und Wissenschaften gefeiert. Der erste

Theil wird gebildet durch zwei Chöre: 1) Chor von Malteser-Rittern, 2) Chor von niederländischen, deutschen und italiänischen Frauen. Diese beiden Chöre wechseln sich gegenseitig ab und vereinigen sich am Schlusse dieses Theiles. Die Form ist hier streng sinfonisch beibehalten. Das erste Haupt-Motiv ist dem Männerchor, das zweite dem Frauenchor zugetheilt; im Coda vereinigen sich die beiden Chöre. Das Orchester spielt eine vom Chor ganz unabhängige Rolle und behauptet sowohl bei der Behandlung der Haupt-Motive, wie bei der Durchführung die Initiative und seinen besonderen Charakter. Dadurch wird das Verhältniss zwischen Chor und Orchester theilweise ein ganz neues, welches aber dem Effect des Chors nicht im Geringsten schadet; nur muss der Chor nicht zu schwach besetzt sein.

Der zweite Theil wird gebildet von einem Chor von Priestern, welche Karl als Beschützer der Kirche verehren. Die Einleitung des Orchesters ist hier kürzer gehalten, als im ersten Theile. Die Instrumentation zeichnet sich dadurch aus, dass die Partie der Violinen ganz gesondert da steht und wie eine Solo-Partie dem Chor und den Blas-Instrumenten gegenüber behandelt ist. Die Wirkung ist eine gute; doch dürfte eine solche Behandlung nur ausnahmsweise anzuwenden sein.

Der dritte Theil war am schwierigsten zu bearbeiten. Der Dichter behandelt hier wieder zwei contrastirende Haupt-Elemente: Karl als Kriegsheld und Karl als Friedensfürst und Beschützer der Künste und Wissenschaften, und bietet daher dem Componisten eine vortreffliche Gelegenheit zu sinfonischer Form. Der Text ist aber sehr trocken und, was ein Hauptfehler ist, zu didaktisch. Zum Beispiel: Der Kriegsheld (Bass-Solo):

„Soliman lag ihm zu Füssen,
Seinem Aug' wich Mekka's Fahn';
Pavia sah's schrecklich büssen,
Als ihm Franz entgegen rann" u. s. w.

Eine solche Anhäufung geschichtlicher Ereignisse ist melodisch nicht zu bearbeiten. Dennoch müssen wir diesen Satz für gelungen erklären, und er wurde vom Publicum mit besonderem Beifall aufgenommen. Das Orchester kam dem Componisten dabei trefflich zu Statten. Dasselbe behandelt in einer Einleitung die beiden contrastirenden Haupt-Elemente; nachher tritt ein Bass (Solo) ein, eine so genannte declamirende Partie, welche das Orchester mit freier Benutzung der in der Einleitung vorkommenden Motive illustrirt. Das zweite Element, „Der Friedensfürst", wird durch ein Sopran-Solo, nachher durch ein Quartett vertreten, wobei das Orchester mehr eine begleitende Rolle spielt.

Im vierten Theile, welcher den Schluss bildet, nimmt das Gedicht eine ganz besondere Wendung. Vom Helden des Gedichtes ist hier nicht mehr die Rede. Der Dichter wirft einen prophetischen Blick in die Weltgeschichte und lässt den Genius der Geschichte auftreten, welcher die Vergänglichkeit aller menschlichen Grösse verkündet. Darauf vernimmt man im Schluss-Chor die Völker, welche mit Verwerfung der äusseren Einheit durch eine Welt-Monarchie sich Kinder des ewigen Gottes nennen und sich zu innerer Einheit in Liebe und Brudersinn ermahnen.

Dieser Satz ist natürlicher Weise nicht in sinfonischer Form verfasst. Auch das Orchester behauptet nicht mehr so streng seinen besonderen Charakter, indem die Situation im Gedichte dies nicht erlaubt. Nach einem kurzen choralmässigen Vorspiel des Orchesters fällt das Sopran-Solo (Genius der Geschichte) mit einem Recitativ oder Arioso im Tact ein, und darauf folgt der Schlusschor (die Völker). Die gewöhnliche Form eines Chor-Finales (*Andante maëstoso, Allegro molto* und *Fugato*) ist hier beibehalten.

Das Werk wurde von Seiten des Publicums, so wie von allen anwesenden Künstlern und Dilettanten mit dem wärmsten Beifall belohnt. Unter den Zuhörern befanden sich auch zwei talentvolle deutsche Künstler, der Tenorist Schneider aus Wiesbaden und der Bassist Hill aus Frankfurt am Main. Die Aufführung geschah unter Leitung des Componisten und war von Seiten des Orchesters eine vorzügliche zu nennen. Die Soli wurden vortrefflich gesungen von Frau Offermans van Hove (Sopran), Frau Collin-Tobisch (Alt) und zwei tüchtigen Dilettanten. Der Chor dagegen war zu schwach besetzt im Verhältniss zum Raume des Saales. Auch wurde eben so wie bei anderen Aufführungen die Wirkung des Chors durch die ungünstige Akustik des Saales und durch den unzweckmässigen Bau der Orchesterbühne beeinträchtigt. Uebrigens leistete der Chor recht Braves, zumal, da auch im Spohr'schen Oratorium: „Der Fall Babylons", an demselben Abende noch eine sehr schwierige Aufgabe zu lösen war, und es an der nöthigen Zeit zur Vorbereitung gefehlt hatte.

Das Oratorium von Spohr ist reich an einzelnen musicalischen Schönheiten. Am meisten ragen hervor die Chöre Nr. 11 (Chor der Krieger) und Nr. 13 (Chor der Juden), weiterhin die Doppelchöre Nr. 18, 19 und 20 (Chor von Hofleuten, Priestern, Babylonierinnen und Juden); auch die Bearbeitung des Schluss-Chors mit der Doppelfuge ist meisterhaft. Unter den Soli sind am schönsten: die Arie des Cyrus (Nr. 5) für Bass, Nr. 8 Sopran, Nr. 9 Duett, Nr. 15 Terzett, Nr. 23 Terzett für Alt, Tenor und Bass, und Nr. 29 (Vision) Solo-Tenor (Daniel). Dagegen wird der Total-Eindruck sehr geschwächt durch das Zerrissene und Planlose des Textes. Es fehlt der Handlung an Leben und dramatischem Zusammenhang. Einige Chöre,

wie z. B. Nr. 1 und Nr. 17, sind zu lang ausgedehnt, und überhaupt würden einige Abkürzungen nicht schaden.

Die Aufführung unter Leitung des Musik-Directors Richard Hol war recht gut, obgleich man mit einigen ungünstigen localen Verhältnissen zu kämpfen hatte. Vornehmlich war es das Orchester, welches sich nicht zur Geltung bringen konnte, indem die Spohr'sche Instrumentation, welche bei vielen Schwierigkeiten manchmal undankbar ist, wegen der akustischen Verhältnisse des Parksaales nicht gut zur Geltung kommt. Der Chor überwand die öfters vorkommenden Schwierigkeiten manchmal mit vielem Glück. Die Soli wurden gesungen von Frau Offermans van Hove, Frau Collin-Tobisch und den Herren Schneider und Hill. Frau Offermans van Hove und Herr Schneider leisteten wie gewöhnlich recht Tüchtiges. Frau Collin-Tobisch war etwas schwach und schien im Oratorium nicht gut disponirt zu sein. In Herrn Hill lernten wir einen tüchtigen Basssänger kennen, der, mit einem schönen, kräftigen und umfangreichen Organ begabt, sich auch durch künstlerische Auffassung und Vortrag empfahl.

Von der Sinfonie mit Chor sind bisher nur die Chorstimmen gedruckt. Dem Vernehmen nach wird bei Schott in Mainz der Clavier-Auszug nächstens erscheinen.

Lassen Sie mich von hier nach Rotterdam übergehen und Ihnen über die dortige deutsche Oper berichten, die auch hier in Amsterdam, so wie im Haag und in Utrecht Gast-Vorstellungen gegeben hat.

Sie wissen, dass es mit den Opern-Zuständen bei uns in Holland noch niemals glänzend ausgesehen hat. Haag beharrt bei seiner Copie einer pariser oder brüsseler Oper, mögen auch zehn Mal bessere deutsche Kräfte verfügbar sein, wenn sich nur Leute fänden, die mit Eifer, Sinn und Verstand Hand ans Werk legen wollten. Wäre einmal erst die Gelegenheit, den französischen Geschmack mit Ostentation zu zeigen, nicht mehr da, so würde es sich sehr bald offenbaren, wie es sich denn in der That bei den Vorstellungen der deutschen Oper in Rotterdam offenbart hat, dass die Niederländer für classische deutsche Musik einen höchst empfänglichen Sinn haben, ja, dass manche dramatische Meisterwerke der Deutschen hier noch ein grösseres Publicum finden, als bei Ihnen. Ich gebe Ihnen Beweise. Können Sie mir eine deutsche Bühne nennen, auf welcher Beethoven's Fidelio in Einer Saison sechszehn Mal gegeben worden, Mozart's Don Juan sechs, Figaro's Hochzeit zehn, die Zauberflöte sechs, Weber's Euryanthe neun, der Freischütz sieben Vorstellungen erlebt haben? Ich habe alle Repertoire-Resumé's der grösseren Theater durchgesehen: ich finde keines, wo dies so der Fall gewesen wäre*), wie wir es bei der Gesellschaft von Rotterdam gesehen haben. Das Zustandekommen des Unternehmens hat allerdings auch in Rotterdam grosse Schwierigkeiten gehabt, und ich bin in Stand gesetzt, einige frühere Mittheilungen eines Ihrer Herren Correspondenten aus Rotterdam zu ergänzen. Bis zum Frühjahre 1859 waren die Theater-Zustände daselbst in grosser Verwirrung; Uneinigkeit unter den Häuptern der Dilettanten war auch nicht geeignet, sie zu lösen. Durch mehrere sehr gediegene Zeitungs-Artikel des Herrn Thooft wurde die öffentliche Meinung nach und nach dahin berichtigt und dafür gestimmt, dass der Besitz eines vollständigen Orchesters und einer Oper für Rotterdam eine Nothwendigkeit sei. Es kam mit Zuziehung des Theater-Directors von Amsterdam, Herrn de Vries, ein Project zu Stande, das für Rotterdam und Utrecht eine deutsche Oper und ein holländisches Schauspiel zum Ziele hatte. Es fand nicht die gehörige Unterstützung; die Zeichnung brachte nicht mehr als 20,000 Gulden zusammen. Dennoch gaben die eigentlichen Urheber des Planes ihre Idee nicht auf. Es trat eine neue Commission zusammen; aber auch diese würde nicht viel ausgerichtet haben, wenn nicht der oben genannte Herr Thooft den glücklichen Gedanken gehabt hätte, die Actionäre zum Theil durch freie Plätze im Theater zu entschädigen. Auf diese Weise kam denn eine Zeichnung von 75,000 Gulden zu Stande, was allerdings ein sehr erfreuliches und sehr rühmenswerthes Ergebniss war.

Die Leitung der Oper wurde Herrn Capellmeister Skraup, früher in Prag, übertragen, und es ist höchst dankenswerth anzuerkennen, was dieser treffliche Musiker und ausgezeichnete Dirigent mit einem Institute, wo Alles neu zu schaffen war, geleistet hat. Er hat namentlich auch das Orchester zu einem sehr guten gemacht; aber es macht auch den Mitgliedern des Orchesters Ehre, dass sie, von wirklicher Liebe zur Kunst beseelt, es an Eifer niemals fehlen liessen, wenn auch für die schwierigeren Opern mehrere Orchester-Proben allein gehalten wurden. Daher kam es denn aber auch, dass bei den Leistungen desselben in den Ouverturen, besonders in der grossen Leonoren-Ouverture, das Publicum immer in einen Sturm von Beifall ausbrach. Am Schlusse der Saison wurde die Oper „Meergeuse", Musik von Herrn Skraup, mit grossem Erfolg zwei Mal (am 17. und 19. April) gegeben, wobei die in den früheren Correspondenzen aus Rotterdam genannten Sängerinnen und Sänger, so wie der überhaupt stets recht gute Chor mit dem Orchester wetteiferten, der trefflichen Composition die vollste Anerkennung zu verschaffen.

Ich erlaube mir, Ihnen das vollständige Repertoire dieser ersten Saison der neuen deutschen Oper in Holland

*) Wir auch nicht! Die Redaction.

beizulegen; ich glaube, es darf sich sehen lassen. Es fanden Aufführungen Statt von:

	In Rotterdam.	Auswärts.	Total-Summe.
1. Don Juan	4	2	6
2. Martha	8	2	10
3. Freischütz	5	2	7
4. Figaro	7	3	10
5. Hugenotten. . . .	3	—	3
6. Norma	1	1	2
7. Fidelio	12	4	16
8. Stradella	2	—	2
9. Zauberflöte. . . .	4	2	6
10. Nachtlager	2	—	2
11. Tannhäuser. . . .	8	—	8
12. Lucia.	2	1	3
13. Tell	3	—	3
14. Euryanthe	6	3	9
15. Romeo	1	1	2
16. Meergeuse	2	—	2
	70	21	91

Anmerkung 1. Von den auswärts gegebenen Opern kommen 12 auf Utrecht (Fidelio und Figaro je 2 Mal), 8 auf Amsterdam (Fidelio 2 Mal) und 1 (Euryanthe) auf s'Gravenhage.

Anmerkung 2. Von den 70 in Rotterdam gegebenen Opern fanden im September 8, October 9, November 9, December 7, Januar 10, Februar 8, März 8 und April 11 Statt. S.

Tages- und Unterhaltungs-Blatt.

Köln. Die philharmonische Gesellschaft in Laibach, die schon im Jahre 1702 gegründet worden, hat Herrn Capellmeister Ferd. Hiller zu ihrem Ehren-Mitgliede ernannt. Dessen Oratorium „Die Zerstörung Jerusalems“ hatte daselbst in zwei Aufführungen hinter einander einen ausserordentlichen Erfolg gehabt, eben so wie kürzlich in Regensburg; auch bei dem Musikfeste zu Middelburg in Holland ist das schöne Werk zur Aufführung am ersten Tage bestimmt.

Für das grosse deutsche Sängerfest in Nürnberg hat F. Hiller eine Cantate componirt.

Herr Koslek, königlicher Kammermusicus aus Berlin, hat sich in drei Concerten im Gertrudenhofe als ausgezeichneten Virtuosen auf dem *Cornet à pistons* bewährt. Es ist nur zu wünschen, dass für dieses Instrument, dessen Ton einen ganz besonderen sinnlichen Reiz hat, Musik geschaffen werde, welche so eminente technische Leistungen, wie die des Herrn Koslek, in das Gebiet des musicalisch Schönen erheben könnte.

Mainz. Selten waren wir Zeugen von so ungemessenen Ovationen, wie sie in sechs Opern-Vorführungen — Troubadour (2 Mal), Nachtwandlerin, Wilhelm Tell und Barbier von Sevilla (2 Mal) — dem ausgezeichneten Tenoristen, Herrn Manuel Carrion de Anguiano zu Theil geworden sind. Wir wissen nicht, ob wir der bis in die höchsten Töne kräftigen, reinen und gleichen Stimme, oder der trefflichen Bildung derselben, gepaart mit dem geschmackvollsten Vortrage und einem edlen Spiel, den Vorzug zuerkennen sollen, glauben aber, dass nur die Vereinigung aller dieser Eigenschaften das Entzücken des Publicums in solchem Grade hervorrufen konnte. Neben dem Tenor-Heros Carrion konnte eigentlich nur noch unsere Coloratursängerin Fräulein Langlois wenigstens als Stern zweiter Grösse glänzen, und wir verkünden dieser jungen Dame, wenn sie mit gleichem Eifer an ihrer Ausbildung fortzubauen sich bemüht, eine schöne Zukunft voraus. Reger's Gastspiel war nicht so zahlreich besucht, als der Ruhm des Gastes erwarten liess. Dagegen strömte wieder Alles in die sechsmalige Aufführung der neuen Oper „Faust“ von Gounod; denn hier hörte man nicht allein neue Musik, sondern man sah auch noch nie Dagewesenes, eine Menge von wahrhaft zauberischen Decorationen, Verwandlungen, Licht-Effecten, Tänzen u. s. w. Item, es geht bei uns gerade so, wie anderwärts; soll ein Stück ziehen, d. h. soll es der grossen Menge gefallen, so muss es durch seine Ausstattung den Reiz der Neuheit erhöhen; ist jene recht grandios, so darf selbst Mittelgut auf einen glänzenden Erfolg rechnen. Für mehr als Mittelgut können wir aber wahrlich die Musik der genannten Oper nicht erkennen. Gounod bekundet, das wird wohl Niemand bestreiten, ein hübsches Compositions-Talent, ein bei seinen Landsleuten seltenes Streben nach Charakterisirung und einen feinen Geschmack; dabei erweis't er sich jedoch als einen Eklektiker, der seine Meister und Vorbilder, darunter vor Allen Meyerbeer, allzu sichtlich benutzt und nachahmt.

Die Liedertafel und der Damen-Gesangverein haben in vier grossen Aufführungen — im November die *C-dur*-Messe von Beethoven, im Januar „Paulus“ von Mendelssohn, im März „Der büssende David“ von Mozart, im Mai „Die Jahreszeiten“ von Haydn — dargethan, dass sie dem Schwierigsten gewachsen und den besten Gesang-Vereinen Deutschlands anzuzählen sind — Herr Marpurg legt nach einem ehrenvollen fünfjährigen Wirken die Direction der Liedertafel und des Damen-Gesangvereins nieder, um seine volle und ungetheilte Kraft der Leitung der Oper zu weihen. Herr Marpurg gehört unstreitig zu den vorzüglichsten Directoren, deren sich die Liedertafel seit ihrem dreissigjährigen Bestehen erfreut hat. Möge ihn auf seiner ferneren Lebensbahn allzeit das Glück begleiten; möge es ihn insbesondere in der von ihm jetzt ausschliesslich gewählten Carrière bald in eine solche Stellung versetzen, welche ihm den Reichthum seiner Kenntnisse und die Fülle seiner Kraft auch vollständig zu verwerthen gestattet. (Südd. M.-Z.)

Kassel. Der Lieder-Componist Heinrich Weidt hat seine Stelle als Musik-Director am Hoftheater niedergelegt.

In Rudolstadt wurde kürzlich „Judas Ischarioth“, biblisches Drama von F. Röhrig, Musik von A. Späth, aufgeführt. Dasselbe wird als ein Werk bezeichnet, das in jeder Hinsicht die Aufmerksamkeit, die Beachtung des Musik-Publicums verdient. „Bringt die Musik an und für sich nicht himmelstürmend Neues, so ist doch die Anlage des Ganzen, die Form eine neue, originelle zu nennen, die Factur eine so gediegene, wie sie nur von einem Meister, wie A. Späth es ist, zu erwarten war. Das Werk stellt sich in seiner Anlage und äusseren Form zwischen das traditionelle Oratorium und die Oper. Möchte dieses Werk, wie es in Rudolstadt durch den Hofmusicus C. Bloss in der dasigen Hauptkirche zur Aufführung kam, auch anderwärts dem Publicum vorgeführt werden. Der Erfolg wird nur ein günstiger sein.“ So lautet ein uns zugekommener Bericht. (D. M.-Z.)

Wien. In aller Stille fand hier am 23. April die Vermählung des Herzogs Leopold von Sachsen-Coburg, k. k. Obersten der In-

fanterie, mit Fräulein Constanze Geiger Statt. Die jetzige Herzogin war als eine Art Universal-Genie bekannt; sie componirte, sang, tanzte, spielte Clavier und Komödie, und hat sich auf ihren zahlreichen Kunstreisen in den meisten Städten Deutschlands producirt, jedoch selten die gewünschte Anerkennung gefunden. — Die Verbindungen zwischen Künstlerinnen und Mitgliedern der Aristokratie mehren sich in Wien. Wie vor einigen Jahren Fräulein Louise Neumann Gräfin Schönborn und ganz kürzlich Fräulein Gossmann Baronin Prokesch wurde, so wird sich in diesen Tagen die Schauspielerin Fräulein Bossler mit dem Baron Bruck, einem Sohne des verstorbenen Ministers, vermählen.

Paris, 2. Juni. Gluck's Alceste wird nun doch zur Aufführung kommen, wiewohl meine frühere Nachricht, dass sie wieder zurückgelegt worden, vollkommen begründet war. Das Hinderniss lag an den Forderungen für das feste Engagement einer berühmten Sängerin. Gegenwärtig ist ein *Engagement par représentations* mit Madame Viardot-Garcia abgeschlossen. Bei der Inscenesetzung werden Auber und Berlioz zugezogen, von denen der erstere noch die Traditionen früherer Aufführungen bewahrt.

Eine seltene Erscheinung in Paris ist der Druck eines Quintetts für Pianoforte, Violine, Viola, Violoncell und Contrabass von Albert Sowinski. Es hatte im vorjährigen Concerte des Componisten grossen Beifall gefunden.

Man wird in Deutschland kaum begreifen, dass hier in Paris das Gesang-Unterrichts-System nach Ziffern, über welches dort längst der Stab gebrochen, noch Gegenstand ernster und in dickleibigen Büchern geführter Streitigkeiten ist. Männer wie Auber, Halévy, Clapisson, Kastner, Niedermeyer u. s. w. halten es noch für nöthig, dagegen aufzutreten und ihre Meinung in einer Broschüre zu veröffentlichen, und Scudo ruft mit Zorn aus: „Wenn es auch bewiesen wäre, dass durch Chevé's Methode ganz Frankreich in vierundzwanzig Stunden jegliche Musik lesen und singen lernen könnte, was Gott verhüte! so würde doch dieser Vortheil die barbarische Verwirrung nicht aufwiegen, welche diese Methode in das musicalische Noten-System bringt, das die einzige Universalsprache auf der Welt ist."

Alexander Dreyschock gab in St. Petersburg am 7. Mai ein sehr besuchtes Concert im grossen Theater. Am 17. Mai gab derselbe ein Concert in Kronstadt, folgte dann einer Einladung zu einem Concerte in Riga und wird von dort seine Rückreise nach Prag antreten.

Deutsche Tonhalle.

In Folge des am 24. März erfolgten Todes des Herrn A. Schüssler, des verdienstvollen Gründers und eifrigen Pflegers der Tonhalle, hat die Führung unserer Geschäfte eine unvermeidliche Zögerung erfahren, die wir sehr bedauern. Indem wir unsere verehrlichen Mitglieder bitten, unserem gemeinnützigen Vereine ihr Vertrauen und ihre Gunst auch ferner zu bewahren, ersuchen wir sie, für uns bestimmte Briefe und andere Sendungen einfach unter der Adresse: „An den Vorstand der deutschen Tonhalle in Mannheim", postfrei uns zugehen zu lassen. Zugleich machen wir bekannt, dass unter den 261 vaterländischen Gedichten, welche in Folge des Ausschreibens vom Juni 1860 bis Ende September eingelaufen sind, wir dem Gedichte Nr. 38 von Karl August Mayer in Mannheim, mit dem Motto: „Schlag' deine Augen auf, die blauen, Germania!" nach sorgfältiger Prüfung durch competente Richter den Preis zugesprochen haben. Belohnungen wurden zuerkannt den Gedichten: Nr. 133, ohne Motto, von Gustav Kühne in Dresden; Nr. 242, mit dem Motto: „Mein theures deutsches Vaterland, du feste Burg in Gottes Hand", von August Stobbe in Königsberg; Nr. 28, mit dem Motto: „O Vaterland, o Vaterland, wie ist mein Herz dir zugewandt!" von Woldemar Albertl in Schleiz; Nr. 60, mit dem Motto: „Wir wollen einig bleiben", von F. C. Honcamp aus Büren in Westfalen; Nr. 96, mit dem Motto: „Wo deutsche Männer kraftbewusst" u. s. w., von Adolar Gerhard in Leipzig, und Nr. 186, mit dem Motto: „Ans Vaterland, ans theure, schliess' dich an" u. s. w., von Heinrich Hildebrand in Lauterecken. Das gekrönte Gedicht wird demnächst zur Composition veröffentlicht werden.

Mannheim, den 30. Mai 1861.

Der Vorstand.

Die Niederrheinische Musik-Zeitung erscheint jeden Samstag in einem ganzen Bogen mit zwanglosen Beilagen. — Der Abonnementspreis beträgt für das Halbjahr 2 Thlr., bei den K. preuss. Post-Anstalten 2 Thlr. 5 Sgr. Eine einzelne Nummer 4 Sgr.

Briefe und Zusendungen aller Art werden unter der Adresse der M. DuMont-Schauberg'schen Buchhandlung in Köln erbeten.

Verantwortlicher Herausgeber: Prof. *L. Bischoff* in Köln.
Verleger: *M. DuMont-Schauberg*'sche Buchhandlung in Köln.
Drucker: *M. DuMont-Schauberg* in Köln, Breitstrasse 76 u. 78.

Niederrheinische Musik-Zeitung

für Kunstfreunde und Künstler.

Herausgegeben von Professor *L. Bischoff.* — Verlag der *M. DuMont-Schauberg*'schen Buchhandlung.

Nr. 24. **KÖLN, 15. Juni 1861.** **IX. Jahrgang.**

Die venetianische Schule in der Musik und in der Malerei *).

Den 12. December des Jahres 1527 wurde Adrian Willaert zum Capellmeister der Basilica zu S. Marco ernannt. Geboren in Brügge in den letzten Jahren des fünfzehnten Jahrhunderts, hatte Willaert den Contrapunkt zu Paris unter der Anleitung von Johannes Mouton studirt. Nachdem er eilf Jahre in Diensten Ludwig's II., Königs von Ungarn, gestanden hatte, war er nach Venedig gekommen, um sich daselbst niederzulassen, wo er auch im Monat September des Jahres 1563 starb. Willaert wird als der Gründer der venetianischen Schule angesehen, die man in drei Epochen theilen kann, deren jede durch einen berühmten Künstler vertreten wird. Adrian Willaert und seine unmittelbaren Schüler, wie Cyprian de Rore, sein Landsmann, Nicolaus Vicentino, Francesco della Viola und der gelehrte Theoretiker Zarlino bilden die erste Periode, Johannes Gabrieli die zweite, und Claudio Monteverde die dritte, welcher sich Caldara, Lotti, Marcello und die grössten Componisten aus dem Anfange des achtzehnten Jahrhunderts anschliessen.

Was man in der Kunst eine Schule nennt, d. h. einen Mittelpunkt traditionel fortgepflanzter Ideen, Verfahrungsweisen und Erinnerungen, ist das Ergebniss zweier unter einander verschlungenen Bewegungen, einer allgemeinen Bewegung des menschlichen Geistes und eines localen Einflusses, der dem Lande angehört, wo eine Schule sich bildet. Italien z. B., obschon es an der europäischen Bildung, die das Werk des Christenthums ist, Theil nimmt, unterscheidet sich doch durch einen eigenthümlichen Charakter, wie Venedig inmitten der italiänischen Bildung, zu welcher es den Anstoss gegeben hat, eine hervorragende Eigenthümlichkeit bewahrt, die es allen seinen Handlungen aufdrückt. Ich will nicht in Erinnerung bringen, was Venedig gewesen ist, durch welche Wunder von Muth, Geduld und Ausdauer es sich aus dem Grunde der Lagunen, welche seine Wiege gewesen sind, zu dem ersten Range eines politischen Körpers erhoben hat. Venedig liefert eines der schlagendsten Beispiele von der Gewalt menschlicher, durch Vernunft geleiteter Thätigkeit. — Stark und unermüdet im Kriege, der stets nur ein Mittel war, seine Unabhängigkeit zu behaupten und seine Handels-Interessen zu schützen, ruhig und Aufwand liebend im Frieden, der das stete Ziel seiner Politik war, brachte diese Republik von Kaufleuten, von Patriciern, von Künstlern, von Staatsmännern, von Denkern und von sorglosen Dichtern eine ausnehmend originelle Bildung hervor, in welcher sich die Freiheitsliebe des hellenischen Geistes mit dem praktischen Menschenverstande der Römer verschmolz.

Edelmüthig, gastfreundlich, dem Christenthume ergeben, aber unabhängig der Kirche gegenüber, deren besondere Gerichtsbarkeit sie zurückwies, reichte die Republik allen berühmten Verbannten die Hand, einem Kepler und Galilei, Gelehrten, Künstlern, enterbten Prinzen, welche sie alle mit ihrem Schutze und mit ihrer Freigebigkeit

*) „Der Chevalier Sarti, oder musicalische Zustände Venedigs im achtzehnten Jahrhundert. Ein Roman von P. Scudo. Aus dem Französischen übersetzt und mit Anmerkungen begleitet von Otto Kade, Cantor und Musik-Director in Dresden." Bei Rudolf Kuntze. IX und 576 S. 8. Preis 2 Thlr. — Dieses Buch, vor zwei Jahren erschienen, ist zu wenig beachtet worden, wovon vielleicht der Titel: „ein Roman", die Schuld trägt, da dieser, oder vielmehr das Bisschen Roman, das durch das Buch geht, nicht besonders anziehend, sogar etwas langweilig ist. Allein er nimmt glücklicher Weise nicht viel Raum ein. Die Hauptsache sind von den zehn Capiteln das III., VI. bis X., welche sich auf das Leben und die Musik in Venedig beziehen. Hier ist Scudo auf seinem Felde, und wenn man auch nicht gründliche Forschungen, wie bei Winterfeld, hier suchen darf, so findet man doch historische Uebersichten in angenehmer Darstellung und Betrachtungen über die Kunst von interessanten Gesichtspunkten aus, welche das Buch empfehlenswerth machen. Eine Probe davon möge der obige Aufsatz geben, welcher den Schluss des VII. Capitels: „Die Musik Venedigs", bildet.

überhäufte. Die Geschichte, die Politik, die Wissenschaft, die Sitten, die Literatur und die Künste gaben ihr eine National-Eigenthümlichkeit, welche sie stark von den anderen Civilisationen Italiens unterschied. Und welches sind die hervorragenden Züge dieses Nationalgeistes, der die venetianische Schule nothwendig begeistern muss? Anmuth, Zierlichkeit, Geschmeidigkeit der Formen und der Sprache, feiner Geschmack in Vergnügungen, in Empfindungen und im Leben, nicht in dem Leben, welches sich in den Tiefen der Seele concentrirt, welches sich durch Ueberlegung läutert und sich bestrebt, das höchste Ideal zu erreichen, sondern in dem Leben, das nach aussen strebt, das Geräusch, die Freude und das Licht sucht und sich am Busen der Natur und der Geselligkeit nährt. Weder starke Schmerzen noch grosse Traurigkeit, sondern Hoheit, Prunk, Ueppigkeit, ein ausserordentliches Feuer, eine Harmonie, welche bezaubert, dramatische Gegensätze der Leidenschaft und eine Farbe, ach, eine Farbe endlich, welche allen diesen Effecten Ausdruck gibt:—das sind die an unserer Malerschule erkannten Eigenthümlichkeiten, von Bellini bis auf Tiepoletto. Nun denn; gerade durch den dramatischen Ausdruck und das Colorit, das heisst durch den Rhythmus und die Modulation, zeichnet sich auch die Musik der venetianischen Schule aus.

Die moderne Musik ist die Tochter der alten griechischen Musik, wie die Sprachen, die wir sprechen, und die Civilisation des abendländischen Europa hervorgegangen sind aus der durch ein neues Princip, nämlich durch das Christenthum, umgestalteten römischen Welt. Die Musik hat Theil genommen an allen Wechselfällen des menschlichen Geistes, indem sie nach und nach aus der Mannigfaltigkeit der ursprünglichen Scalen zu immer einfacheren Tonverbindungen überging, die dem Instinct des Volkes, das mit dem Gelehrtenthum in Krieg gerieth, angemessener waren. Aus den drei zusammengesetzten Systemen der griechischen Musik entlehnt die Kirche die acht diatonischen Kirchen-Tonarten, die für das unerfahrene Ohr der Menge die fasslichsten sind, weil in ihnen die natürliche und ursprüngliche Consonanz der Octave durch den Bruch des Tetrachordes beherrscht wird. Auf diesen diatonischen Tonscalen, welche sich von einander nur durch die immer veränderliche Stellung unterscheiden, die der Halbton einnimmt, und welche weit mehr den Dialekten, in denen die Willkür herrscht, als einer Sprache gleichen, die im Besitze jenes Charakters der Beständigkeit ist, der eine allgemeinere Bildung verräth, haben die Harmoniker die Wissenschaft der Accorde errichtet, die vom achten bis zum dreizehnten Jahrhundert zu ihrer ersten Entwicklung gelangt. Nun folgt eine der sonderbarsten Erscheinungen; über ganz Europa sieht man die flamändischen Contrapunktisten, diese Dialektiker der musicalischen Scholastik, sich ausbreiten, welche sich weniger mit der Tiefe des Gedankens, als mit der Form, die ihn enthalten soll, beschäftigen, und die sich bestreben, alle wesentlichen Bestandtheile der Sprache zu vervollkommnen, deren sich der göttliche Palestrina bedient hat. Er, das Haupt der römischen Schule, beschliesst das Mittelalter, er schafft die wahre Musik des Katholicismus, deren hohen Ernst man nie übertreffen wird, und er stirbt, indem er eine Umwälzung ahnen lässt, die zu Venedig sich vollenden soll.

Die musicalische Schule, zu Anfang des sechszehnten Jahrhunderts durch den Niederländer Willaert gegründet, entwickelt ein Princip, das die ganze Bildung von Venedig charakterisirt, nämlich Verschwisterung der praktischen Wirklichkeit mit dem Geschmack an edlen Vergnügungen und an dem Prunke des Lebens. Dieses Princip drückt sich in den plastischen Künsten aus, vor Allem in der Malerei durch das Vorherrschen des Colorits, welches den Glanz und die Gegensätze der äusseren Welt auffasst, und in der Musik durch das dramatische Gefühl, dessen materielle Mittel der Rhythmus und die Modulation sind. Dem geheimen Einflusse des Landes, das sie bewohnten, unterthan, wie die Pflanzen, die von der Erde den Saft, der sie ernährt, erhalten, sannen Adrian Willaert, Cyprian de Rore, Andreas Gabrieli auf Mittel, längere Tonstücke zu zwei, drei und mehr Chören mit einander zu verbinden, die zusammen reden und sich von einem Ende der Basilica zu S. Marco bis zum anderen antworten. Zu diesen unbewussten Versuchen eines dramatischen Gefühls, belebt durch die chromatischen Versetzungszeichen und durch bis dahin noch nicht benutzte rhythmische Figuren, fügt Johannes Gabrieli die Begleitung von Instrumenten hinzu, deren Klangfarben er mit einer auffallenden Kühnheit der Einbildungskraft auswählt. Er befestigt die Gewalt dieser Wirkungen durch das Verständniss der Poesie und der liturgischen Worte, aus denen er eine Art von Drama oder Oratorium bildet, welche ihm Vocal-Verbindungen von Rhythmus und Harmonie eingibt, die mit dem Bestehen des Gregorianischen Kirchengesanges unverträglich sind. In die Fussstapfen seiner Vorgänger in der venetianischen Schule und in die von Gesualdo tretend, beendet Monteverde die vor ihm begonnene Revolution, indem er mit besonderer Hartnäckigkeit jenen berühmten Accord der Dominant-Septime anwendet, der dem Ohr den Wunsch nach der consonirenden Octave einflösst. So wurde in der Kunst und durch den Einfluss oder durch den Druck der Harmonie die Einheit unserer heutigen diatonischen Scala gebildet, welche die Scalen des alten Gregorianischen Kirchengesanges verdrängte, indem sie letztere verschlang, wie die Dialekte vor jener einfache-

ren Sprache, die das Werkzeug der geistigen Reife ist, verschwinden. Mit dem Erscheinen der natürlichen Dissonanz, die der Quell der Modulation, das heisst des Colorits ist, beginnt in Europa die Unterscheidung nationaler Schulen; denn sie verschafft dem Componisten die materiellen Mittel, zugleich den Ausdruck entgegengesetzter Leidenschaften wiederzugeben, und die Melodie, die nur ein absolutes Gefühl der Seele ausdrückt, mit allen Umständen der Zeit, des Ortes, des Lichtes und Schattens zu umgeben, welche die Gegenwart der äusseren Natur bekunden. Auch die durch Monteverde bewirkte Revolution ist keine vereinzelte Thatsache. Gleichzeitig mit der Entstehung der Oper und der künstlich erfundenen Melodie, die sich der Poesie anzuschmiegen und von den Verschlingungen der Madrigal-Musik loszureissen versucht, ist die Erfindung Monteverde's nur die unmittelbare Folge einer allgemeinen Emancipations-Bewegung, welche das ganze sechszehnte Jahrhundert hinreisst. Als geistreicher Künstler gehorcht Monteverde dem Einflusse seiner Zeit; er will, dass die Rede oder die Poesie die Herrin der Harmonie sei, im Gegensatz zu den Vorschriften der Contrapunktisten, welche das Wort nur als einen Vorwand zu ihren spitzfindigen Kunstgebilden betrachteten. Aus diesem Grundsatze, der das Ohr zum höchsten Richter über musicalische Schönheit bestimmt, gehen die bewundernswürdigen Wirkungen der neueren Kunst hervor. Lotti, Marcello und Galuppi, jeder gemäss seiner besonderen Geistesrichtung, beendigen eine Revolution, der auch der Ritter Gluck sich anschloss.

Die italiänische Musik scheidet sich in drei grosse Schulen: die römische Schule, gegründet durch den göttlichen Palestrina, der das Ideal des Gebetes der katholischen Kirche, deren dogmatische Einheit es zu offenbaren scheint, indem es jede dem Gregorianischen Kirchengesange fremde Modulation zurückweis't, auf immer feststellt; die venetianische Schule, in der die Bewegung und die Phantasie des Lebens ausbrechen, und welche sich bemüht, zwei Haupt-Elemente des dramatischen Ausdrucks, den Rhythmus und das Colorit, zu entwickeln; und die neapolitanische Schule, welche mit beiden etwas gemein hat, aber besonders mit der venetianischen Schule.

Ich glaube die Frage ausführlich genug beantwortet zu haben, die ich zu erörtern versprach, indem ich bewies, dass der Geist Venedigs auf die Tonkunst denselben Grad von Einfluss wie über die anderen Theile der Civilisation ausgeübt hat. Die Musik beginnt zu Venedig, wie bei allen anderen modernen Völkern, mit Volksgesängen und dem Gregorianischen Gesange. Diese beiden Elemente, welche den beiden grossen Eintheilungen der Gesellschaft im Mittelalter entsprechen, vermischen sich bald, wie der weltliche Geist den der Kirche durchdringt, und aus der Gährung, welche aus dieser Berührung entspringt, die das Ansehen der Kirche nicht hindern kann, lös't sich eine neue Kunst los. Als in dem grossen und ausserordentlichen Wettstreite der Renaissance Venedig sich glänzend durch die Hand seiner Architekten, Maler und Bildhauer erhob, erzeugte es auch Musiker, welche seinem Ruhme einen neuen Strahl hinzufügen, und welche nicht weniger treu die Eigenthümlichkeiten seines Geistes reflectiren. Durch einen niederländischen Künstler gegründet, der ihr den Keim harmonischer Verwebungen mittheilte, hat unsere Musikschule dasselbe Geschick wie unsere Malerschule gehabt, die auch von ultramontanen Künstlern den ersten Funken der Farbenpracht erhalten hat, wodurch sie sich so wesentlich auszeichnet. Wer in der That weiss nicht, dass Albrecht Dürer, Hemmling von Brügge, Gerard von Gent, Vivien von Antwerpen und viele andere Maler aus Belgien, Holland und Deutschland zu Venedig mit jener gastfreundlichen Freigebigkeit aufgenommen wurden, die uns charakterisirt, und dass, abgesehen von dem berühmten Breviar des Cardinals Grimani, welches so zahlreiche Zeugnisse ihrer Talente enthält, die Galerieen unserer Patricier mit ihren besten Meisterwerken angefüllt wurden? Wenn auch Antonello von Messina dem Giovanni Bellino das Geheimniss der Oelmalerei entdeckte, die von van Eyck aus Brügge unlängst erfunden worden war, so hatte die venetianische Schule doch bald ein solches Uebergewicht in der magischen Kunst der Farbenmischung erlangt, dass sie nun ihrerseits wieder die Lehrerin der flamändischen und niederländischen Maler ward. Sie bezahlte grossartig die Schuld der Dankbarkeit, da die Werke Giorgione's, vor Allem Titian's, Tintoretto's und Paul Veronese's die Quelle sind, aus welcher das Genie Rubens' sich sättigte. Das ist gleicher Weise der Ursprung und der Einfluss unserer musicalischen Schule gewesen, die, nachdem sie durch einen niederländischen Contrapunktisten gegründet worden war, zahlreiche Schüler bildete, unter denen Leo Hasler*) und Heinrich Schütz**) in Deutschland und im Norden von Europa

*) Hans Leo Hasler, geboren zu Nürnberg im Jahre 1564, war seit 1585 Organist in Diensten des Grafen Octavianus Fugger in Augsburg, 1601 Hofmusicus des Kaisers Rudolf II., endlich von 1608 bis zu seinem Tode 1613 Hoforganist des Kurfürsten Christian II. von Sachsen. Er war ein ausgezeichneter Tonsetzer, sowohl für die Kirche (Messen, Kirchengesänge, Psalmen, Motetten u. s. w.), als für das weltliche Lied. Seine aus zwei Theilen bestehende Sammlung: Lustgarten deutscher Gesänge, Balletti, Galliarden und Intraden zu vier, fünf, sechs und acht Stimmen, Nürnberg, 1601, ist ein Muster- und Meisterwerk aller weltlichen Lieder-Composition jener Zeit in Deutschland. (Anm. d. Uebers.)

**) Heinrich Schütz, 1585 zu Köstritz geboren, 1618 Hof-

die Wissenschaft, das Colorit und die dramatischen Tendenzen verbreiteten, welche sie in der venetianischen Schule und unter der Anweisung ihrer Lehrer Andreas und Johannes Gabrieli geschöpft hatten. Obschon diese häufigen Berührungspunkte Deutschlands mit Italien, und namentlich Hollands und Belgiens mit Venedig durch die grosse Begebenheit der Eroberung, so wie durch die geographische Lage unserer schönen Stadt und durch die politische wie mercantile Rolle, die es bis in die Mitte des siebenzehnten Jahrhunderts spielte, sich erklären lassen, so würden wir doch versucht sein, in diesem Austausche gegenseitigen Einflusses die Offenbarung eines engeren Zusammenhanges der Natur der Dinge zu sehen. Es besteht eine so grosse Aehnlichkeit zwischen dem Tone und der Farbe, zwischen den Fähigkeiten des Künstlers, der sich durch den Glanz des Pinsels auszeichnet, und den Fähigkeiten des Componisten, der Sinn für Modulation, Colorit und dramatischen Ausdruck hat, dass es nicht wundern kann, wenn die mit denselben Anlagen ausgestatteten Völker sich gegenseitig anzogen und die angeborenen Eigenthümlichkeiten ihres Geistes einander mitgetheilt haben. So viel ist gewiss, dass die niederländischen und belgischen Malerschulen sich durch das tiefe Gefühl unterscheiden, welches sie für die Wirklichkeit haben, durch die Treue, mit der sie sich gefallen, Gegenstände aus dem bürgerlichen Leben darzustellen, und vor Allem durch die Landschaft, deren wahre Töne und geheimnissvollen Hintergrund sie mit einer so grossen Vollendung nachahmen. Dies sind nun eben die Eigenschaften, in denen auf eine unvergleichliche Weise die venetianische Malerschule glänzt, deren zarterer Geschmack die Gegenstände zu ihrer Nachahmung besser wählt, und die in ihren Kunstwerken nur die Poesie der Natur, die grossen Begebenheiten der nationalen Geschichte, den Glanz und die Pracht der Gesellschaft darzustellen liebt. Es steht nichts desto weniger fest, dass die Niederlande und Belgien, so wie die freien Reichsstädte Nürnberg und Augsburg mit Venedig die lebhaftesten Handelsbeziehungen hatten, welche zu den engsten Verbindungen und zu einem Austausche des Einflusses des Nordens auf den Süden und des Südens auf den Norden Veranlassung gegeben haben, der eine der merkwürdigsten Erscheinungen in der Geschichte des menschlichen Geistes ist.

Auf einen deutschen Stamm gepfropft, wie unsere Paläste auf hunderljährigen Pfählen ruhen, ist die venetianische Kunst aus diesem unfruchtbaren Boden wie eine edle Pflanze aufgeschossen, Goldfrüchte tragend, welche die Welt in Erstaunen gesetzt haben. In der Kammermusik und den tausend Abzweigungen der Phantasie, in der Kirchenmusik und der dramatischen Gattung, die sie mit bezeichnender Vorliebe ausbildete, ist die venetianische Schule eben so fruchtbar wie originel gewesen. Unsere Kirchen, unsere Theater, die vier Gesangschulen, die Akademieen, die Privat-Capellen, selbst unsere öffentlichen Plätze, die nicht weniger unterhaltende Schaubühnen sind, wie die anderen, ganz Venedig hallte von Vocal- und Instrumental-Concerten wieder, die dem Doni in der Mitte des siebenzehnten Jahrhunderts zu sagen Veranlassung gaben, dass er nur seit seinem Aufenthalte in Venedig kennen gelernt habe, was Harmonie sei. Leben und Licht, Bewegung und Leidenschaft zu sehr liebend, um sich in die Tiefen der Seele zurückzuziehen oder sich in die reinen Regionen zu erheben, in denen Palestrina und Raphael und die ganze römische Schule sich bewegen, musste der venetianische Geist sich nothwendiger Weise durch das Aufsuchen des Colorits und die Nachahmung der schönen Natur offenbaren; er musste in der Malerei die beiden Bellini, Giorgione und Titian, ihre Schüler Tintoretto und Paul Veronese erzeugen; in der Musik einen Willaert und Cyprian de Rore, die beiden Gabrieli, Monteverde, Cavalli, Lotti, Marcello und Galuppi, welche man ihrer ähnlichen Eigenschaften, das heisst ihres Gefühls für Rhythmus und Modulation, ihres Instrumental-Colorits und der Wahrheit des dramatischen Ausdrucks, wegen bewundern muss, die sie bis in den Tempel des Herrn einführten.

In Venedig ist es, wo das Geheimniss der Oelmalerei sich verbreitet, welche der Kunst das Mittel verleiht, mit der Natur zu ringen, die Wellenschläge der äusseren Welt und die unendliche Verschiedenheit der Charaktere nachzuahmen. In Venedig ist es, wo auch Monteverde eine Revolution begründet, die zum Gegenstande hat, den Geist zu befreien und ihm die materiellen Mittel an die Hand zu geben, den Ausdruck der Leidenschaft und die Gleichzeitigkeit dramatischer Effecte zu bewirken. Durchdrungen von dem Befreiungsgeiste der Renaissance, wagt Monteverde, den Grundsatz öffentlich auszusprechen, zu welchem

organist des Landgrafen Moriz von Hessen, von 1614 bis 1672 Capellmeister am kursächsischen Hofe, war ein höchst geistreicher, fruchtbarer Tonsetzer und der bedeutendste Träger und Vermittler italiänischer Einflüsse, vorzugsweise des neu erfundenen Recitative, des Einzelgesanges und der geistlichen Concertform in Deutschland. Seine zahlreichen, von 1611 bis 1666 veröffentlichten, so wie noch in Manuscript befindlichen Werke, unter denen die höchst interessanten „sieben Worte Jesu Christi" zu erwähnen sind, die ich auf der Bibliothek zu Kassel gefunden habe, weisen Schütz den ersten Platz unter allen Tonsetzern des siebenzehnten Jahrhunderts in Deutschland an. Ueber sein Leben siehe die von mir aus dem königlich sächsischen geheimen Staats-Archiv entnommenen archivalischen Nachrichten, Sachsenchronik, Band I., Seite 560. (Anm. d. Uebers.)

vor ihm schon in mehr oder weniger bestimmten Ausdrücken Cyprian de Rore und Gabrieli, später Marcello und der Ritter Gluck sich bekannt hatten, dass nämlich die Musik vor Allem dem Gefühl gehorchen und keine andere Aufgabe haben solle, als die Dichtung auszumalen und deren Wahrheit auszudrücken. Weder Gabrieli, noch Monteverde, noch die ersten Erfinder des lyrischen Drama's, wie Vincenzo Galilei, Julio Caccini und Peri, eben so wenig als Marcello und Gluck waren gelehrte Componisten nach der durch die herrschenden Schulen aufgestellten Lehre. Von dem Laufe des Jahrhunderts mit fortgerissen, aufgeregt durch jene innere Bewegung, welche grosse Männer und grosse Dichter hervorbringt, was Dante auf so bewundernswerthe Weise erläutert, wenn er, indem er von sich selbst spricht, sagt: „Ich bin einer von denen, die sich bemühen, das auszudrücken, was ihnen die Liebe einflösst," — haben sie die scholastischen Regeln verschmäht, die sie an die Scholle banden, und haben die Sprache der Leidenschaft geschaffen, das heisst die moderne Musik. Wer weiss, ob in dem Augenblicke, in welchem ich spreche, Gott nicht einen dieser kostbaren Reformatoren erweckt, einen das Licht, das Leben, die Leidenschaft liebenden Geist, welcher kommen wird, die Welt zu entzücken durch den Glanz des Farbenspiels, durch die Neuheit der Modulationen, durch die Macht seines Rhythmus, durch alle diese materiellen Mittel der dramatischen durch die venetianische Schule ausgebildeten Wirkungen, deren unvergängliche Ueberlieferungen er fortführen wird! —

Der Abbé Zamaria schien bei den Worten, welche diese seine Rede schlossen, ein Vorgefühl von der Ankunft Rossini's zu haben, der in der That in Venedig sein erstes und sein letztes italiänisches Opernwerk geschrieben hat, seinen Tancred und seine Semiramis. Der unsterbliche Verfasser des Barbier von Sevilla und des Wilhelm Tell, den Italien zu verstehen nicht würdig ist, gesteht, dass das venetianische Publicum sich an dem wunderbaren *Crescendo* nicht sättigen konnte, welches in allen seinen Partituren glänzt, und von dem man die Keime in den Werken Monteverde's und Caccini's finden kann. Indem das Publicum von Fenice sich an der mächtigen Farbenpracht, an dem Feuer, an dem Rhythmus und an allen hervorstechenden Eigenschaften, welche die Schreibweise Rossini's bezeichnen, berauschte, ahnte es nicht, dass es den geschichtlichen Einfluss der venetianischen Bildung begrüsse.

Die Musik bei der Ausstellung in Metz.

Die Stadt Metz hat bekanntlich in den ersten Tagen dieses Monats grosse landwirthschaftliche und gewerbliche Ausstellungen veranstaltet, deren Reichhaltigkeit und mannigfaches Interesse die Zeitungen geschildert haben. Auch die Tonkunst sollte zur Erhöhung und Belebung der Festlichkeiten beitragen, und so wurde denn für den 2. Juni ein Männergesang-Wettstreit und für den folgenden Tag ein musikfestliches Vocal- und Instrumental-Concert festgesetzt.

Die Musik-Zustände in Metz sind besser, als in den meisten Provincialstädten Frankreichs, womit aber freilich nicht gesagt ist, dass sie vortrefflich sind. Indess so viel ist richtig, dass das deutsche Element in der alten deutschen Reichsstadt, obwohl sie seit 1552 schon unter die Herrschaft Frankreichs gekommen, doch nicht ganz abgestorben ist, wesshalb denn auch die Nähe von Mainz, Trier, Aachen und Köln und das musicalische Leben in diesen Städten einen, wenn auch geringen, Einfluss auf Metz und seine Bevölkerung von mehr als 60,000 Einwohnern ausübt.

Es gibt dort zwei Männergesang-Vereine: „Der Orpheon" (Dirigent Herr Mouzin) und „Der Cäcilien-Verein" (Dirigent Herr Baudot). Auch fehlt es nicht an der Bereitwilligkeit der Damen, wenigstens bei besonderen Veranlassungen, an einem Singverein und dessen Uebungen Theil zu nehmen. Die Stadt hat ein hübsches Theater, auf welchem während des Winters auch Opern gegeben werden, deren Orchester freilich bunt zusammengestellt ist und viel zu wünschen übrig lässt. Es existirt sogar eine Musikschule, eine Succursale des Conservatoriums in Paris, deren Director Herr Mouzin ist; allein sie findet wenig Theilnahme.

Vierzehn Gesang-Vereine hatten dem Aufrufe des Comite's entsprochen, acht aus dem Grossherzogthum Luxemburg (aus der Stadt der „Turn-Verein", der „Gesang-Verein", „Sang und Klang", „Sängerbund"), aus Frankreich sechs (zwei aus Strassburg, je einer aus Colmar, Pfalzburg, Joinville und Nancy*]). Am 1. Juni zogen sie mit Fahnen und Kränzen in die Stadt ein, ein oder zwei Musikcorps hiesiger Regimenter voran. Aber, o Himmel! was für ein Charivari bliesen diese Kriegsmusiker! Ein musicalisch gebildeter Franzose behauptete, wenn man die Deutschen schlagen wolle, so müsse man diese rasselnde, pfeifende, aus verstimmtem Blech heulende Musik gegen

*) Wir lesen in der *Revue et Gaz. musicale de Paris*, Nr. 23, dass die preussische Regierung den Gesang-Vereinen der Rheinprovinz die Erlaubniss verweigert habe, „die Gränze zu überschreiten"! Wieder einmal ein Beweis der Ignoranz der Franzosen in Bezug auf das Ausland — als wenn es im preussischen Staate, wie weiland in Russland, einer Erlaubniss bedürfte, um eine Reise zu machen! Oder glaubt Herr Durocher, dass die preussischen Gesang-Vereine unter policeilicher Aufsicht stehen?? Die Redaction.

sie senden; den Kugeln der gezogenen Kanonen würden sie Trotz bieten, aber diese Musik könnten sie keinesfalls aushalten.

Am 2. Juni wiederum ein grosser Zug nach dem Napoleonsplatze zwischen dem Dome und dem Rathhause. Der Maire hielt eine Rede, und der gesammte Chor antwortete durch Mozart's unsterbliches „O Isis und Osiris!" das mit einem anderen Texte: „Eintracht", gesungen wurde und grossen Eindruck machte. Von da ging es in die grosse, sehr geschmackvoll und glänzend, wie Alles bei der Ausstellung, decorirte Tonhalle, wo ein „*Soyez les bien venus, Enfants de l'harmonie*", von Mouzin componirt und von den beiden Vereinen von Metz gesungen, die Sänger begrüsste, und von ihnen mit einer Wiederholung des Mozart'schen Chors beantwortet wurde. Es wurden meistens Gesammtchöre gesungen, darunter längere Compositionen, z. B. *Le Printemps* vom Grafen Camille Durutte aus Metz, dem kühnen Theoretiker, und „Die Harmonie" vom Musik-Director Liebe aus Strassburg. Die *Union musicale* aus Strassburg (Dirigent Hoff) sang allein „Leben und Lied", eine artige Composition (von wem?), welche in Gesängen von verschiedenem Charakter die Wiege des Kindes, die Hochzeit, den Ausmarsch ins Feld und die Erinnerungen des Greises zum Gegenstande hat und sehr gut ausgeführt wurde; besonders zeichnete sich dabei ein hoher Tenor, seines Gewerbes ein Brauer, durch Stimme und Vortrag aus.

Am 3. Juni Morgens fand der Wettgesang Statt. Goldene Medaillen (die ersten Preise) erhielten in der dritten Classe der Verein von Joinville (Dirigent Tanret), in der zweiten „Sang und Klang" von Pfaffenthal (Kirsch), in der ersten *a*) der Verein von Colmar (Stern), *b*) der Turn-Verein von Luxemburg (Zinnen). Den Ehrenpreis, goldene Medaille, vom Kaiser ausgesetzt, bekam die *Union musicale* von Strassburg (Hoff).

Die Vereine von Colmar und Strassburg leisteten das Beste: sie sangen deutsch und deutsche Musik.

Am Abende des 3. fand dann zum Schlusse der musicalischen Festlichkeiten das grosse Concert Statt. Gross hiess dieses Mal lang: es dauerte von 7½ Uhr fast ohne Unterbrechung bis Mitternacht. Und doch blieben von den 16 Nummern des Programms noch 4 weg, nämlich: „Spartacus", eine Scene für Sopran, Tenor und Bass-Soli von Mouzin, der Brautmarsch aus Wagner's Lohengrin, Händel's Halleluja und eine Fest-Cantate von Alcan, einem Dichter aus Metz: „*L'Exposition universelle de Metz*", ein Gesammtwerk von drei Componisten.

In Frankreich sind die Musikfeste noch in ihrer Kindheit. Die Choral- und Instrumentalmassen, die Ausführung von grossen oratorischen Werken sind hier nicht die Hauptsache: im Gegentheil, sie müssen fast ganz und gar zurücktreten und den Solisten das Feld räumen. Die virtuosenmässige Execution des Einzelnen spielt die Hauptrolle; die pariser Celebritäten dürfen nicht fehlen, und diese lassen sich nicht nur nicht dazu herab, in einer Solo-Partie eines Oratoriums u. dgl. aufzutreten, was sie doch in England thun, sondern dictiren das Programm und ändern es noch dazu willkürlich durch Weglassen und Zusetzen am Concertabende selbst. So hörte man denn auch hier die Sängerin Madame Viardot und den Tenor Montaubry, den Violinspieler Alard und den Pianisten H. Herz. Letzterer spielte indess doch ein ganzes Concert, sein sechstes, mit Orchester und Chor im Finale. Von Alard stand nur die Phantasie aus dem *Trovatore* auf dem Programm; er spielte aber auch eine zweite über Thema's aus der „Stummen" und mit seiner Schülerin Marie Boulay seine Concertante für zwei Violinen.

Madame Viardot sang vier Mal: Gluck's „*J'ai perdu mon Euridice* (mit Zusätzen!) und die Arie der Alceste: *Divinités du Styx*; eine Arie aus Bellini's *Sonnambula*, eine Wahl, die von unbegreiflicher Ueberschätzung ihrer jetzigen Stimmmittel zeugte, und ihr Paradestück aus Graun's „Britannicus", das als Lieblings-Arie Friedrich's des Grossen angekündigt war. Die Nachtwandlerin-Arie hatte sie noch dazu statt einer Arie aus Mozart's „Idomeneo", welche auf dem Programm stand, eingeschmuggelt.

Ausserdem kam von Vocalmusik nur ein Chor mit Orchester vor: „*Les Forgerons*", von einem hiesigen Dilettanten, R. Maréchal, Maler, Bruder des grössten Künstlers in der Glasmalerei in Frankreich, von dem die herrlichen Fenster in der Kirche St. Vincent de Paul in Paris herrühren, der aus Metz gebürtig ist, und dessen Anstalt der münchener in technischer und künstlerischer Hinsicht nicht nachsteht. Der erwähnte Chor hat hier und da Schwung, ist aber viel zu lang gedehnt.

Das Concert begann mit einem Orchesterstück eines anderen Kindes der Mosel: „*Hymne et Marche triomphale*" von Theodor Gouvy. Da Gouvy auch in Deutschland rühmlichst bekannt ist und noch kürzlich bei Ihnen in Köln einen schönen Erfolg durch Aufführung einer seiner Sinfonieen gehabt hat, so werden Sie Sich leicht erklären können, dass von allen Mosel-Erzeugnissen, die wir hier zu kosten bekamen, mit Ausnahme des Weines, sein symphonisches Product das beste war. Ausser diesem Stücke spielte das Orchester zu Anfang der zweiten Abtheilung Beethoven's *A-dur*-Sinfonie, deren zweiter Satz mit *Andante marche* bezeichnet wurde, und die mit dem Scherzo schloss; für das Finale liessen die Celebritäten aus Paris keine Zeit übrig! Das Orchester bestand aus 16 ersten und 12 zweiten Violinen, 9 Bratschen, 8 Violoncellen,

6 Contrabässen; die Blas-Instrumente hatten folgende merkwürdige Zusammenstellung: 4 Flöten, 3 Oboen, 2 Clarinetten, 2 Fagotte, 5 Hörner, 3 Klappen-Trompeten, 4 Posaunen, 2 Ophicleïden und Pauken. Obschon hiernach diese Partie allerdings die stärkste, so war sie in musicalischer Hinsicht dennoch die schwächste Seite des Orchesters, welches Herr **Mouzin** mit Einsicht und Festigkeit dirigirte. St.

Die musicalische Thätigkeit Münchens in den Monaten Februar, März und April.

In den Concerten der musicalischen Akademie gelangte zur erstmaligen Aufführung eine Sinfonie in Einem Satze von Philipp Emanuel Bach, ein Octett (in *E*) für Violine, zwei Violen, Cello, Contrabass, Clarinette und zwei Hörner von Spohr, eine Concert-Ouverture von A. Walter, eine Arie aus der Oper „Mitrane" von Rossi (1686), eine Motette („Ich lasse dich nicht, du segnest mich denn") von Joh. Christ. Bach, der 130. Psalm von Gluck, der Schluss des zweiten Finale aus Don Juan, ein Duett aus Orpheus und Eurydice von Jos. Haydn, schliesslich zwei Lieder mit Orchester-Begleitung aus Faust von M. Zenger, einem hiesigen Componisten. Ausserdem kam zur Aufführung die *C-moll*-Sinfonie von Jos. Haydn, die *C-dur*-Sinfonie von Mozart, die *B-dur*- und die *D-moll*- (neunte) Sinfonie von Beethoven und die in *C-dur* von Schubert, die Coriolan-Ouverture von Beethoven, die Ouverture zum „Märchen von der schönen Melusine" von Mendelssohn, ein Concert für zwei Pianoforte von Mozart, ein Violin-Concert von Seb. Bach, eine Bass-Arie aus dem Oratorium Josua von Händel, die Cavatine aus Euryanthe: „Glöcklein im Thal", und zwei Lieder: „Das glückliche Land" und: „Neue Liebe, neues Leben", von Beethoven.

Der Oratorien-Verein brachte das jüngst von der deutschen Händel-Gesellschaft herausgegebene Oratorium „Semele" von Händel und in einem kleineren Concerte kirchliche Gesänge von Eccard, Joh. Mich. Buch und Schütz, Madrigalen von den englischen Componisten Morley und Bennet, Volkslieder, von Julius Maier bearbeitet, und vierstimmige weltliche Lieder von Rheinberger, Hauptmann und A. Walter.

In einem Concerte zum Besten der Armen führte Herr von Perfall seine für Solostimmen, Chor und Orchester componirten Märchen „Dornröschen", „Rübezahl" und „Undine" auf. Ausserdem veranstalteten noch Concerte: Herr H. Lauterbach (nun Concertmeister in Dresden), Herr Karl Bärmann und Herr Mortier de Fontaine. Aus dem Repertoire derselben ist bemerkenswerth die Aufführung der Fidelio-Ouverture in *E-dur*, des Septetts, des *D-dur*-Trio's Op. 70 für Violine, Cello und Pianoforte, der *A-dur*-Sonate für Violine und Pianoforte und der Sonate Op. 110 für Pianoforte von Beethoven, der Chaconne für Violine und der chromatischen Phantasie für Clavier von Seb. Bach, der Spohr'schen Gesangscene für Violine und des Andante mit Variationen, Op. 46, für zwei Pianoforte von R. Schumann.

Tages- und Unterhaltungs-Blatt.

Köln. Am 8. Juni feierte der kölner Männergesang-Verein sein neunzehntes Stiftungsfest durch ein heiteres, durch Gesang, Dichtkunst und Rede gewürztes Abendessen in dem neu geschmückten, schönen Speisesaale des Herrn Clement im Victoria-Hotel am Heumarkte. Nach einer ernsten, warmen Ansprache des Vorsitzenden des Vorstandes, Herrn Professors Vack, folgten vierstimmige Gesänge von Sutor, F. Hiller („Die schöne Zeit"), Mendelssohn („Stiftungsfeier", in *Es-dur*), Reinecke und Anderen, und mehrere, theils musicalische, theils rednerische Toaste auf den Verein, auf seinen Dirigenten Franz Weber u. s. w. Auch an komischen Intermezzo's fehlte es nicht, von denen besonders ein Conversations-Duett über die brennende, durch Brand veranlasste und bis jetzt weder gelös'te, noch gelöschte Theaterbau-Frage weidlich ergötzte.

Mainz. Herr Rühl, der Gründer und bisherige Leiter des Rühl'schen Gesang-Vereins in Frankfurt am Main, ist an die Stelle des abgetretenen Capellmeisters Fr. Marpurg zum Director der mainzer Liedertafel und des mit derselben verbundenen Damen-Gesangvereins gewählt worden.

Darmstadt. Am 17. v. Mts starb hier die Sängerin Agnes Pirscher, die einst zu den ersten Zierden der mannheimer Bühne gehörte, dann auf der Höhe ihres Ruhmes dem künstlerischen Berufe entsagte und sich in die Stille einer rastlosen landwirthschaftlichen Thätigkeit zurückzog; eine Frau von dem vortrefflichsten Charakter, der die allgemeine Verehrung und Liebe ihrer Mitbürger zu Theil wurde. Sie hat auch ein paar Mal auf den niederrheinischen Musikfesten gesungen.

Braunschweig. Ein neues grösseres Werk von unserem Capellmeister Franz Abt ist kürzlich hier in einem Concerte des Männergesang-Vereins zur Ausführung gelangt. Es ist ein Cyklus von zwölf Gesängen mit verbindender Declamation, unter dem Titel „Frühlingsfeier", der Text ist von Hermann Francke. Die zwölf Lieder tragen die Aufschriften: „Herein", „Hinauf zu Berge", „Frühlings-Hymne", „Philister", „Frühlingsnacht", „Der Gesang vom deutschen Rhein", „Frühlingswanderung", „Liedertafel im Grünen", „Waldröslein", „Frühlings-Botschaft", „Pfingsten" und „Frühling im Herzen". Man ersieht hieraus, dass alle Elemente, die sich für heiteren Männergesang eignen, darin vertreten sind. Einen sehr guten Effect machte namentlich der humoristische Zwiegesang des Chors mit dem Philister; ferner war die Nummer: „Frühlingsnacht", ein Tenor-Solo mit Chor, von schöner Wirkung. Der Componist, der zugleich Dirigent des Ganzen war, ärntete reichlichen Beifall.

Die Sängerfeste sind in diesem Sommer wieder in voller Blüthe. Am 23. Juni wird ein solches Fest zu Wesel, veranstaltet durch die Liedertafel „Concordia", unter der Leitung des Lehrers Herrn Jakobs in dem grossen Saale des Schützenhauses gefeiert;

am 29. und 30. desselben Monats zu Düsseldorf in der Tonhalle, veranstaltet durch den Männergesang-Verein „Concordia" unter Direction des Herrn W. Schauseil. Wettstreite und Preisvertheilungen finden unseres Wissens glücklicher Weise dabei nicht Statt. — Das Sängerfest in Bielefeld vom 26.—28. Juli wird noch glänzender werden, als im vorigen Jahre. So wird z. B. der ganze Johannisberg für die Festnächte mit Gasflammen versehen. — In Nürnberg vollends haben sich bereits 121 Sänger-Vereine gemeldet, von denen 98 schon ein Verzeichniss von 2200 Mann eingesandt haben. Mit der Aufrichtung der Festhalle ist begonnen. Es sind zur Deckung der Kosten 48,000 Gulden gezeichnet! Eine prachtvolle deutsche Fahne wird für 400 Gulden angefertigt. — Möge nur bei allen diesen Festen das musicalisch Schöne, Edle und Geschmackvolle eben so gut vertreten sein, wie das Gesellige und Prunkvolle und Materielle!

Auf dem königsberger Musikfeste vom 22. bis 24. Mai bildeten Händel's „Samson" und Mendelssohn's „Elias" die Hauptwerke am ersten und dritten Tage in der festlich geschmückten Domkirche, deren Chor weiter ausgebaut worden war. Der mittelste Tag brachte ein Instrumental- und Solovortrags-Concert, das mit der Schumann'schen Ouverture zu „Genovefa" begann und mit Beethoven's *C-moll*-Sinfonie (von Stern dirigirt) schloss. Dazwischen waren Concert-Arien von Mozart und Händel gestellt, ferner Lieder von Franz Schubert, sehr wirksam für Orchester gesetzt, so wie auch ein Concertstück für Violine, im Charakter einer Serenade von Herrn Damrosch componirt und vorgetragen.

Rostock. Vom 20. bis 22. Juni findet hierselbst in Vereinigung mit den Städten Schwerin, Wismar, Güstrow, Parchim u. s. w. das zweite mecklenburgische Musikfest Statt. Zur Aufführung kommen am ersten Tage: Ouverture von Beethoven in C und Händel's „Josua"; am zweiten Tage: Kirchliche Ouverture von Nicolai, Andante aus der neunten Sinfonie von Beethoven, eine Orgel-Fuge von Bach, Sologesang und das *Requiem* von Cherubini; beide Concerte in der St.-Jacobi-Kirche. Wegen Mangels eines passenden Locals musste von einem weltlichen Concerte abgesehen und dafür als Entschädigung am dritten Tage eine Matinee bestimmt werden. — Die Soli haben übernommen: Frau von Milde aus Weimar, Fräulein Jenny Meyer und die Herren Otto und Sabbath aus Berlin.

Wien. Wenn jemals eine Nachricht das Gelächter aller Gebildeten erregte, so war es die, als man vernahm, der divino Maëstro Verdi sei mit der Composition eines „Macbeth" beschäftigt; sie konnte an drastischer Wirkung nur noch von jener anderen überboten werden, als später verlautete, derselbe göttliche Meister componire auch einen „König Lear". Unser Hof-Operntheater nun will den Maëstro Verdi jene Lächerlichkeit nicht umsonst unternommen haben lassen, denn wie es heisst, so soll die mit 15. Juli beginnende neue Saison mit gedachtem „Macbeth" eröffnet werden. Das wäre denn allerdings noch eine sechste Novität zu den bereits versprochenen fünf: „Glöcklein des Eremiten", komische Oper von Maillart, „Gräfin Egmont", Ballet von Rotta, „Medea" von Cherubini, „Tristan und Isolde" von R. Wagner und „Faust" von Gounod. Uebrigens sind dem divino Maëstro Verdi allein in der verflossenen Saison mehr Abende eingeräumt gewesen (25 nämlich), als Mozart, Beethoven und Gluck zusammengenommen (nämlich nur 23). Es ist nun Aussicht vorhanden, dass sich dieses Verhältniss in der kommenden Saison noch charmanter gestalte.

Die Operetten-Gesellschaft der „*Bouffes parisiens*" eröffnete gestern (8. d. Mts.) im Kai-Theater ihre Vorstellungen mit Offenbach's „*Orphée aux Enfers*". Die neueste Operette Offenbach's: „*Pont des Soupirs*", kommt erst in der zweiten Junihälfte zur Aufführung. — Nach beendigtem wiener Gastspiel wird die Gesellschaft nach Berlin gehen.

Spaa. Die Concert-Saison beginnt am 1. Juli. Clara Schumann wird den Reigen eröffnen. Unter den für die laufende Saison weiter angekündigten Concertgebern sind zu nennen die Damen: Escudier-Kastner und Marimon, ferner die Herren Servais, Sivori, Louis Brassin, Dupuis, Delabarre u. m. A. — Eine „Salon-Oper", eigens componirt von Julius Beer, einem Neffen Meyerbeer's, kommt im Laufe dieses Sommers durch pariser Gesangskräfte zur Aufführung. — Das Theater wird am 15. Juni wieder eröffnet.

London. Der Besuch der pariser Orpheonisten in London im vorigen Jahre, der mit so grossem Pomp angekündigt und in allen französischen Blättern als höchst erfolgreich und international bedeutend gefeiert wurde, hat einen unangenehmen Handel hinterlassen, der jetzt erst zur Sprache kommt. Der Dirigent und (wie es sich jetzt zeigt) auch Unternehmer der Sängerfahrt, Herr Delaporte, verlangt von der städtischen Behörde zu London eine Rückerstattung der Summe von 350 Pf. St., die er an dieselbe für Hotelkosten in London gezahlt habe. Er sagte vor dem *Common Council* aus, dass unvorhergesehene Ausgaben, die bei dem Arrangement einer ganz neuen Unternehmung unvermeidlich wären, ein Deficit in der Einnahme erzeugt hätten, zu dessen Deckung er 1161 Pf. St. habe aufnehmen müssen, eine Schuld, welche die Orpheonisten-Vereine sehr drücke, da sie sich aus den weniger bemittelten Classen der Gesellschaft recrutirten. Desshalb ersuche er, auf frühere Versprechungen gestützt, um die Rückzahlung der 350 Pf. St. — Die Sache ist noch nicht entschieden.

Eine Clavierstunde. Während die Lehrerin S. der Tochter Clavier-Unterricht gibt, sitzt die Mutter in dem Musikzimmer neben dem Comptoir des Vaters, um jene mit ihren methodischen und pädagogischen Rathschlägen zu unterstützen, und wohl Acht zu geben, dass die arme Markensclavin keine Minute von der bedungenen Stunde wegstipitzt. Da hört sie folgendes Gespräch:

Die Lehrerin: *Fis*, mein Fräulein, *fis*!

Die Schülerin: Es steht aber *f* da und nicht *fis*.

Die Lehrerin: Das ist ein Fehler. Nehmen Sie Ihren Bleistift und machen Sie ein Kreuz davor.

Die Mutter (nach der offenen Comptoirthür gewandt): Mann! hörst Du wohl? Du lässt Dir auch Alles in die Hand stecken, wenn Du Musik kaufst. Dein Musicalienhändler lässt überall die Kreuze weg; — ich glaub' es wohl — das ist offenbarer Profit für ihn!

Ankündigungen.

Die Niederrheinische Musik-Zeitung erscheint jeden Samstag in einem ganzen Bogen mit zwanglosen Beilagen. — Der Abonnementspreis beträgt für das Halbjahr 2 Thlr., bei den K. preuss. Post-Anstalten 2 Thlr. 5 Sgr. Eine einzelne Nummer 4 Sgr.

Briefe und Zusendungen aller Art werden unter der Adresse der M. DuMont-Schauberg'schen Buchhandlung in Köln erbeten.

Verantwortlicher Herausgeber: Prof. *L. Bischoff* in Köln.
Verleger: *M. DuMont-Schauberg*'sche Buchhandlung in Köln.
Drucker: *M. DuMont-Schauberg* in Köln, Breitstrasse 76 u. 78.

Niederrheinische Musik-Zeitung

für Kunstfreunde und Künstler.

Herausgegeben von Professor *L. Bischoff.* — Verlag der *M. DuMont-Schauberg'*schen Buchhandlung.

Nr. 25. KÖLN, 22. Juni 1861. IX. Jahrgang.

G. F. Händel.

Der zweite Band von Friedrich Chrysander's „G. F. Händel" ist erst Ende des vorigen Jahres erschienen, mithin beinahe zwei Jahre nach dem ersten (Leipzig, bei Breitkopf und Härtel. I. 1858. II. 1860). Der Verfasser entschuldigt dessen Verzögerung zunächst dadurch, dass seine Thätigkeit auf längere Zeit durch die begonnene Ausgabe von Händel's Werken*) in Anspruch genommen worden, und ferner durch die grosse Verwirrung und das Ungenügende der bisherigen Berichte über denjenigen Lebens-Abschnitt Händel's, welchen dieser zweite Theil behandelt. Abgesehen davon, dass wir die Mitwirkung Chrysander's bei der deutschen Händel-Ausgabe für sehr fruchtbringend halten, finden wir, dass das Publicum bei dem längeren Harren nichts verloren, sondern durch die Ausdehnung der mühevollen und gründlichen Arbeit auch auf die scheinbar entferntesten Quellen und Hülfsmittel zur Geschichte Händel's als Mensch und Künstler nur gewonnen hat. Uebrigens ist das Werk nicht für die nach Neuem lechzenden und nur das schnell auf einander folgende Neue hastig verschlingenden und eben so schnell vergessenden Leser geschrieben. Es ist eben so wie Jahn's „Mozart" ein Neues, das die Lebenskraft, alt zu werden, in sich hat, um fort und fort Künstler und ernste Kunstfreunde zu unterhalten und zu belehren.

Der hier geschilderte Lebens-Abschnitt des grossen Mannes, der die Jahre 1720—1740 umfasst, steht in der Mitte zwischen den Lehr- und Wanderjahren und der grossen Oratorienzeit des Meisters. Seine hauptsächliche Thätigkeit während desselben war der italiänischen Oper auf englischem Boden gewidmet; erst in den letzten Jahren dieser Periode begegnen wir oratorischen Tonschöpfungen, wie Israel in Aegypten und Saul, die freilich schon eine ganz andere Höhe des Stils zeigen, als die weit früheren Arbeiten Esther und Acis und Galatea aus dem Jahre 1720 (1732 wieder aufgenommen) und selbst Deborah und Athalia aus den Jahren 1732 und 1733.

*) Die Lieferungen von 1860 enthalten die Passion, Semele, Theodora.

Um diesen mittleren Abschnitt gründlich aufzuhellen, bedurfte es des tiefen Eindringens nicht nur in die musicalische Entwicklung des Zeitalters, sondern in die ganzen Culturzustände Englands und namentlich Londons, wie sie sich in der Literatur und Poesie der Briten jener Zeit abgebildet finden.

Chrysander hält nun diesen Abschnitt für einen höchst wichtigen in der künstlerischen Entwicklung Händel's, und nach Durchlesung seines zweiten Theiles stimmen wir darin im Ganzen mit ihm überein, und wollen die Aeusserung des Vorwortes, dass „derselbe für das Gesammt-Verständniss Händel's von grösserer Bedeutung sei, als der erste und letzte", der Begeisterung des Biographen für seinen Helden, wobei man's leiden mag, wenn auch der Becher überschäumt, und der mühsam errungenen und desshalb von Allen zu achtenden Freude über die eigene Forschung, die so manchen verborgenen Schacht entdeckt und zuerst ausgebeutet hat, gern zu Gut halten. Er hat es sich zur Haupt-Aufgabe gemacht, diese seine Ueberzeugung darzulegen, die, in wenige Worte zusammengefasst, dahin geht, dass Händel durch die italiänische Oper erst zu den Schöpfungen durchgedrungen sei, die für seinen unsterblichen Ruhm wie für die Höhe der deutschen Tonkunst entscheidend wurden, dass die Oper ihm den Weg zum Oratorium bahnte, und „gewisser Maassen der Tummelplatz war, auf welchem sich sein Genie für die höchste Gattung der Vocalmusik stählte".

Nun ist es freilich eine Eigenschaft, wir wissen nicht, sollen wir sagen: eine Schwäche oder eine Stärke, neuerer Literar- und Kunst-Historiker, ihre persönliche Ansicht über den Entwicklungsgang eines bedeutenden Menschen und über das Verhältniss seiner Werke zu seinem Leben

und Charakter sich dermaassen aus jenen, den Werken allein, heraus zu bilden, dass sie unmerklich dahin kommen, ihre Ansicht auch überall in die Werke, und namentlich in deren Entstehungsgeschichte, hinein zu tragen, während sich doch nicht läugnen lässt, dass in diesen Dingen durchaus nicht Alles von innen heraus zu erklären ist, da einerseits die zwingende Kraft äusserer Verhältnisse und Veranlassungen zu wenig beachtet wird, andererseits Sprünge des Genius von einer Stufe auf eine andere räthselhaft bleiben und der Auslegung spotten werden, die da meint:

Das Erst' ist so, das Zweite so,
Und drum das Dritt' und Vierte so,
Und wenn das Erst' und Zweit' nicht wär',
Das Dritt' und Viert' wär' nimmermehr.

Chrysander hat die Aufgabe, die er sich gestellt hat, allerdings stets im Auge und verfolgt sie mit Liebe und Eifer, allein er verbirgt uns auch nichts von den äusseren Verhältnissen Händel's, das auf seine künstlerische Entwicklung nach der Ansicht Anderer vielleicht mehr Einfluss geübt haben dürfte, als er ihm zugesteht; ja, er eröffnet selbst der Begründung dieser abweichenden Ansicht Anderer viele neue Quellen durch Eingehen in bisher unbekannte Einzelheiten der Lebens-Ereignisse, Lebens-Annehmlichkeiten und Widrigkeiten, dass am Ende des vortrefflichen Buches dem verständigen, prüfenden Leser das reichste Material sowohl in Bezug auf psychologische und ästhetische Künstler-Entwicklung, als auf historische und bürgerliche Daseins-Abwicklung vorliegt, um sich ein selbstständiges Urtheil zu bilden.

Wir theilen zunächst aus der letzteren Rubrik zwei Fragmente mit, von denen das erste die italiänischen Opernsänger Händel's, das zweite sein Verhältniss zu der schöneren Hälfte des Menschengeschlechtes betrifft.

„Die Sänger an der italiänischen Opern-Akademie zu London in den Jahren 1720—1728.

„Wir haben es hier ausschliesslich mit den Italiänern oder italiänisch gewordenen Deutschen und Engländern zu thun. Für die Germanen soll kein Vorwurf darin liegen; es müsste denn ein Vorwurf sein, eine Kunst, die man zu Hause nicht besass, den Fremden abgelernt zu haben. Unter der wahren Kunst des Gesanges, als fortbildende Schule betrachtet, kann nur die italiänische verstanden werden. Zum Glück ist bei der Gesangskunst die Einheit wichtiger als die Mannigfaltigkeit, da ihre Grundlage, die richtige Tonbildung, gleich der Tugend, auf einer einzigen geraden Strasse zwischen den Irrpfaden liegt. Die Aneignung der italiänischen Methode hat daher überall, wo sie mit Verständniss betrieben wurde, nur wohlthätige Folgen gehabt.

„Näher betrachtet, herrscht im Bereiche dieser einen ungetheilten grossen italiänischen Gesangskunst, so wie sie sich in verschiedenen Künstlern und Zeiten darstellte, eine Mannigfaltigkeit, welche den Schreibarten der Tonsetzer annähernd entspricht. Dadurch wird sie einer historischen Beschreibung zugänglich, die noch über etwas Anderes zu berichten hat, als über die abenteuerliche Gold-Laufbahn einzelner Sänger, und sich auch mit den allgemeinen Redensarten über die „„grosse Schule des italiänischen Gesanges““ ungern begnügen möchte. Händel's Leben stand so recht in der Mitte des Schönsten und Wundervollsten, was die Gesangskunst aufzuweisen hat, und das Beste von Allem hatte sich in persönlichem vertrautem Verkehr an seinen Werken zu erproben. Sein Leben ist daher wie kein anderes geeignet, auch diese Seite der Kunst unbefangen überschauen zu lassen. Vier Epochen der Gesangskunst sind in Händel's Zeit zu unterscheiden.

„Die Blüthe der ersten fällt noch in die letzten Jahrzehende des siebenzehnten Jahrhunderts. Ihre Hauptvertreter sind Pistocchi und Steffani, und ihre Kennzeichen sinnvolle Feinheit des Vortrages, daher hauptsächlich zur Kammermusik geeignet, Verbindung contrapunktischer und melodischer Künste und Vereinigung des Sängers und des Tonsetzers in Einer Person. Von Seiten des Componisten kann man es Steffani's, von Seiten des Gesanglehrers Pistocchi's Schule nennen. Doch schon Carissimi und Stradella aus früherer Zeit gehören dazu, und alle sind Setzer und Sänger zugleich.

„Die zweite Wandlung entstand im Gegensatze zu der ersten. Sie pflegte vor Allem den dramatischen Gesang und trieb die theatralische Action aufs Aeusserste. Begonnen um 1690, stand sie in vollem Flor, als Händel in Italien war und nach England kam, also um 1710. Dies war Scarlatti's Schule. Auch Keiser's Musik erforderte und erzeugte derartige Sänger, nur weniger vollkommen. Setzer und Sänger traten wieder aus einander, oder blieben doch nur da vereinigt, wo die Richtung sich zwitterhaft gestaltete, z. B. bei Mattheson in Hamburg. Der gefeiertste Name in dieser Sängerclasse war der Ritter Nicolini. Auch Vittoria Tesi gehört hieher. Hervorstechend bei Allen ist feurige Lebendigkeit, Vorwiegen eines glücklichen Naturalismus, Zurücktreten der rein musicalischen Schulbildung und in Folge dessen Vernachlässigung des gesanglichen Theiles zu Gunsten des dramatischen. Dies waren die Sänger, von denen Händel zu sagen pflegte: „„Mässige Stimmen, aber gute Acteurs““. Der Aufgabe eines Theatersängers entsprachen sie unbestreitbar viel besser, als die feingebildeten Meister vor ihnen.

„Die dritte Epoche bildete sich aufsteigend aus den beiden vorigen, das Gute beider sich aneignend, doch mit

Hinneigung zu der ersten, gehaltvolleren. In ihr ertönte wahrhaft goldener Gesang. Die Sänger bewahrten sich die in der voraufgegangenen Periode errungene Selbstständigkeit, gaben sich aber wieder mit allem Ernste musicalischen Studien hin, zum Theil auf Kosten der dramatischen, und erreichten so bei guter Begabung eine Stufe der Vollkommenheit, die unübertrefflich war und für alle Zeiten mustergültig sein wird. Dies waren die Sänger für Händel's Musik und seine erklärten Lieblinge. Ein näheres Eingehen auf sie ist hier überflüssig, denn manches der folgenden Blätter wird mit den Leistungen und Tollheiten der Herren Senesino, Carestini, Beard, der Damen Cuzzoni, Strada, Francesina, Cibber, Frasi und Anderer mehr angefüllt sein.

„Die letzte Wandlung endlich, welche Händel's Kunstleben berührte, ist in ihrer forcirten Lebendigkeit und lückenhaften musicalischen Bildung in mehrfacher Hinsicht ein Zurücksinken auf die zweite, stellt sich aber wesentlich dar als Uebertreibung der gewonnenen Ausdrucksmittel, als einseitige Abweichung von der maassvollen goldenen Mitte. Die Selbstständigkeit der Sänger artete in übermüthige Sonderstellung aus, und aus dem Diener der Kunst wurde ein Tyrann des Componisten. Auch von dieser Schar, die bald den grossen Haufen nach sich zog und in Italien und Deutschland allmächtig wurde, werden wir weiterhin genug hören. Faustina war die erste, Farinelli der namhafteste unter ihnen.

„Francesca Cuzzoni, um das Jahr 1700 in Parma geboren, war in ihrem Vaterlande schnell berühmt geworden. Ihr Gesang, verständniss-innig, seelenvoll und ergreifend, ward durch keinerlei Mängel musicalischer Bildung gehemmt. Francesco Lanzi hatte ihre helle, höchst wohllautende und biegsame Stimme, die sich in der vollen Sopranlage vom eingestrichenen bis zum dreigestrichenen *c* bewegte, durch reine Intonation, sichere Cadenzen und Triller und durch beständige Hinweisung auf das Natürliche, Ungezwungene, kunstvoll Einfache zu einem so machtvollen Organ ausgebildet, dass ihr die höchsten Wirkungen gelangen. Man nannte sie nur die goldene Leier.

„Die wirklich schöne Seele, die im goldenen Gewande der Kunst aus ihr sprach, war aber durch einen hässlichen Körper und noch hässlichere Leidenschaften verunstaltet. Der Widerstreit des Künstlerischen und Menschlichen in ihr blieb allen, die sie hörten und sahen, ein merkwürdiges, viel besprochenes, aber immer unerklärliches Räthsel.

„Mit dieser Dame schloss Heidegger, der technische Director des Theaters, der ebenfalls bemerkenswerthe, vielseitige Fähigkeiten in einem wahrhaft abscheulichen Körper beherbergte, einen Contract ab und zahlte ihr L. 250 Handgeld. Zum Anfange der Saison versprach sie sich einzustellen, desshalb fing man schon im October an, Händel's neue, auf ihre Mitwirkung berechnete Oper Otto zur Aufführung vorzubereiten. Als sie zu kommen verzog, wurde man unruhig, besonders Heidegger, und sandte ihr den als Clavier- und Orgelspieler bedeutenden, mit Händel befreundeten Pietro Giuseppe Sandoni, welcher in der Oper den zweiten Flügel spielte, entgegen. Auf der Reise entspann sich ein näheres Verhältniss, und sie machten ohne Umstände Hochzeit. Der gute Mann warf seine Augen nicht auf die Frau, sondern auf das Geld, wurde aber sehr getäuscht und wirklich entsetzlich gestraft; denn nach einem Leben voll Unfrieden, ebbend und flutend in Mangel und Ueberfluss, ermordete sie ihn. Endlich in der letzten Woche des Jahres 1722 erreichte sie London. Der Ruf der grössten lebenden Sängerin, die sie auch wirklich war, ging ihr vorauf und verhiess genussreichere Opern-Abende, als je zuvor. Sie bekam jährlich L. 2000 und den Ertrag einer Vorstellung. Nachdem sie sich bei Hofe hören lassen, trat sie am 12. Januar 1723 in der Händel'schen Oper Ottone zuerst öffentlich auf.

„In dieser Oper ist die Musik nicht minder dem dramatischen Charakter angemessen, als im Rhadamist, aber die Gesänge sind etwas abweichend gestaltet. Als Händel den Rhadamist schuf, hatte er noch kein Opern-Publicum vor sich; er musste sich an den Kreis von Musikfreunden halten, welcher in der Umgebung des Herzogs von Chandos seinen Tönen lauschte, und so wurden die Arien im Rhadamist denen in Esther und Acis und Galatea sehr ähnlich. Jetzt aber stand ihm ein in seinen Neigungen gründlich erforschtes Publicum vor Augen, und die tiefgehende Wirkung des Otto hing zum guten Theile davon ab, dass die Gesänge nach dem Fassungs-Vermögen und so zu sagen Bononcini'schen Geschmack seiner Zuhörer möglichst kurz gehalten und für bekannte Sänger geschrieben waren. [Also von aussen bedingt.]

„Nur die für die Cuzzoni bestimmte Hauptpartie entstand, als Händel noch nicht persönlich, sondern erst durch Nachrichten Anderer mit der Art und dem Umfange ihrer Stimme bekannt sein konnte. Die persönliche Berührung wurde durch einen wunderlichen Vorfall eingeleitet. Sie gab die Theophane, eine griechische Prinzessin, welche von Konstantinopel nach Rom kommt, um dem ihr nur durch ein Bildniss bekannten deutschen Könige Otto vermählt zu werden. Anstatt des Otto tritt ihr dort ein anderer Anbeter, sein Feind, der Prinz Adelbert aus der Lombardei, entgegen und nimmt sie als seine Braut in Empfang. Sie erschrickt vor dem widerwärtigen, dem ihr gesandten Bildnisse so unähnlichen Manne, und beklagt, allein gelassen, die ihr noch immer unerklärliche Täuschung in der Arie: *Falsa imagine*, Falsches Bildniss, du betrogst mich, denn

du zeigtest ein holdes Antlitz mir u. s. w. Händel hat die Unruhe der Theophane, ihre Verwirrung und ihr Erstaunen, ihren durch eine erhoffte Aufklärung noch zurückgehaltenen Schmerz bewunderswürdig charakteristisch ausgedrückt in dieser nur von einem schönen Violoncellbasse begleiteten, durch kleine sprachliche Einschnitte bezeichneten, recitativischen und gesanglichen Ausdruck vereint zulassenden Melodie. Der Gesang ist bei herrlichem Schwunge und einheitlicher Haltung doch im schönsten Sinne individuel gestaltet, und einer bedeutenden Sängerin war es möglich, ihm durch gute Ausführung der leicht und hoch aufflatternden Gänge noch einen besonderen Reiz zu verleihen. Händel hatte natürlich seine Freude an einem solchen Geschöpfe, das ihm Niemand nachmachte, und das selbst bei ihm nicht gar viele seines Gleichen hat; der Erfolg bestätigte auch seine Vorliebe nur zu sehr, denn *Falsa imagine* wurde schnell berühmt, und wird es immer bleiben. Man denke sich nun: als er Zwecks Einübung der Partie zu Signora Cuzzoni ging und sie zunächst an diese Arie kamen, wollte sie sie nicht singen! Zu der Art, wie sie ihre erste Erscheinung vor einem fremden Publicum einleiten wollte, schien ihr ein getragener Gesang erforderlich! Hierüber musste sie allein zu bestimmen haben; machte man doch schon damals in Italien den Sängern dieses Recht längst nicht mehr streitig! Auch war durchaus nöthig, einen noch jüngeren Tonsetzer, der nicht einmal Italiäner war, und der nach ihrer Meinung neben dem allbekannten Bononcini hier höchstens die zweite Stelle einnahm, rechtzeitig an Unterwürfigkeit zu gewöhnen! Und kurzum, sie wollte die Arie nicht singen! Dies in ihrem wilden Trotze so beleidigend hingeworfen, brachte Händel ausser sich; in flammendem Zorne, jeder Selbstbeherrschung unfähig, rufend: „„Dass Sie ein leibhaftiger Teufel sind, weiss ich; aber Sie sollen wissen, dass Ich Beelzebub bin, der Teufel Oberster!"" *) — ergriff er sie, der riesenstarke Mann, hob sie auf und hielt sie, zitternd vor Wuth, in das offene Fenster, indem er schwur, sie unfehlbar hinunter zu werfen, wenn sie nicht gehorche. Schreiend, in Todesängsten, versprach sie Alles; und dieser weibliche Gottseibeiuns aller italiänischen Capellmeister war fortan gegen Händel musterhaft gehorsam. Sie hatten sich jetzt verständigt. Ihre Zähmung bewirkten zwei starke Mächte: Furcht vor ihm, und der alles Erwarten übersteigende Erfolg, den sie ausschliesslich mit seinen Compositionen erreichte. Das Komische in diesem sonderbaren Begegnisse spricht sich in Händel's Worten aus: „„er wisse wohl, wer sie sei, aber sie wisse nur nicht, wer Er sei"", und in dem thatsächlichen Beweise, der hier wie der Donnerschlag dem Blitze folgte. Bei allen solchen Ausbrüchen, wie wir noch mehrfach wahrnehmen werden, sprangen bei Händel zwei Adern zu gleicher Zeit auf, die zornige und die humoristische, und das verlieh diesen sonst so peinlichen Scenen das von den Zeitgenossen oft mit Erstaunen bemerkte Gewaltige, Eigenthümliche und Versöhnliche. Uebrigens muss man nicht vergessen, was für Menschen es waren, die diese Scenen veranlassten, und was die Folge gewesen wäre, wenn Händel die Meuterei nicht schon im Keime erstickt hätte. Sandoni, der Gemahl der Cuzzoni, liess sich durch diesen Auftritt so wenig in seinem guten Verhältnisse zu Händel stören, dass er vielmehr, der bei den Streitigkeiten mit seiner Frau gewöhnlich den Kürzeren zog, Händel's energische Erledigung nicht ohne Neid billigte, ungefähr wie Lucretio die des Petruchio in Shakespeare's „„Zähmung der Widerspänstigen"".

„Zu der zweiten Vorstellung am 15. Januar, oder richtiger gesagt: zu dem zweiten Auftreten der Cuzzoni wurden Karten zu vier Guineen verkauft, nämlich von den Zwischenhändlern, die damit die Stadt durchzogen; die Preise blieben längere Zeit beträchtlich hoch. Signora Cuzzoni wählte auch diese Oper zu ihrem Benefiz am 26. März, und Händel, um ihr dafür, dass er sie Anfangs so hart mitnehmen müssen, etwas Liebes zu erweisen, componirte ihr dazu „„drei neue Gesänge und eine funkelnagelneue Scene"", *Three new Songs, and an entire new Scene.* Man beeilte sich, ihr auf alle mögliche Art seine Anerkennung zu beweisen; unter der ungeheuren Menge, die zusammenströmte, hatten Einige vom Adel ihr Billet mit fünfzig Guineen bezahlt! Die Londoner Zeitung, nach einem patriotischen Stossseufzer, erinnert indess daran, dass Signora Faustina in Venedig sie noch übertreffen solle und, wie man höre, schon nach London eingeladen sei.

„Im Jahre 1724 wurde auch unter den Sängern aufgeräumt. Berenstadt ging davon. Miss Robinson zog sich gekränkt von der Bühne zurück und lebte privatim Bononcini's Muse, katholischen Gottesdienst-Uebungen und ihrem Geliebten, dem alten Grafen Peterborough, der sie 1727 heirathete. Signora Durastanti glaubte neben der Cuzzoni hier keinen Boden mehr zu haben; am 17. März sang sie in Coriolan, ihrem Benefiz, „„eine englische Cantate zum Lobe dieser Nation"", mit welcher sie förmlich Abschied nahm, und nach beendigter Saison verliess sie England. In ihrer Cantate (*Generous, gay, and gallant nation*), auf Ersuchen Peterborough's von Pope gedichtet und bald darauf von Arbuthnot travestirt (*Puppies, whom I now am leaving*), sagt sie mit naiver Offenherzigkeit: „„Alte Lieblinge müssen neuen weichen, und so Adieu!""

*) „*Oh! Madame, je sçais bien que vous êtes une veritable Diablesse: mais je vous ferai sçavoir, moi, que je suis Beelzebub, le Chef des Diables.*" Mainwaring, *Memoirs, p. 110.*

„Ein Uebelstand blieb es immer, dass Signora Cuzzoni zu solchen Rollen wie Kleopatra in H.'s Cäsar weder Reiz noch hinreichende dramatische Lebendigkeit besass. Um so lauter pries man die Faustina in dieser Hinsicht und bedauerte ihre Abwesenheit; nur Senesino, der während der Cuzzoni-Begeisterung nicht immer mit gewohnter Ehrfurcht behandelt wurde, freute sich, auf der Bretterwelt jetzt wieder alleiniger Cäsar zu sein. Aber eben jetzt, als er wieder so glänzend monarchisch emporstieg, bekam sein Dünkel einen harten Schlag. Miss Robinson war von ihm im Frühling d. J. in einer Probe empfindlich beleidigt, wahrscheinlich durch Anspielungen auf ihr Verhältniss zu Peterborough. Der alte phantastische Lord, seit seinen spanischen Feldzügen ein gefürchteter Feuerbrand, prügelte Seine theatralische Majestät dafür im Opernhause hinter der Scene Angesichts mehrerer Zuschauer. Der Stadtklatsch nährte sich eine Zeit lang davon, und die Libellisten schrieben Briefe von Anastasia an Senesino und von Senesino an Anastasia, bei welcher Gelegenheit Aaron Hill sich des Castraten annahm. Eine weitere Demüthigung brachte ihm eine Vorstellung des Julius Cäsar, in welcher, als er kaum die Worte: „Cäsar kennt keine Furcht!" hervor gedonnert, von oben mehrere Holzstücke mit grossem Getöse neben ihm niederstürzten, worüber er erschrocken auf die Erde fiel und in der Einbildung, dass er zerschmettert sei, ein jämmerliches Geschrei erhob. Signora Faustina war für den nächsten Winter an Wien gebunden, wollte aber sodann nach London kommen. Anastasia Robinson wurde durch Signora Dotti ersetzt. Die übrigen Plätze füllte man mit den Herren Borosini und Pacini aus."

Händel's Verhältniss zu den Damen.

„Im Mai 1724 erschien ein kleines Gedicht, welches eine „„Sitzung der londoner Componisten"" vorstellt. Apoll tritt ein, macht die Anwesenden alle tüchtig herunter und reicht dem erst am Schlusse von der Fama unter Trompetenstoss eingeführten Händel den Preis.

„Eine Dame sandte an Händel einen Lorberkranz, von diesem Gedichte (wie wir annehmen dürfen) begleitet. Sie wird Ophelia genannt. So viel erfahren wir aus einem sein sollenden Spottgedichte, zu welchem sich die Getroffenen nach monatelangem Schweigen endlich aufrafften, und dessen Ueberschrift lautet: „„Eine Ode, gesungen, als ich von einer Dame einen Lorberkranz empfing"". Wir erfahren noch mehr aus diesem Poëm, nämlich dass Händel's Privatleben unangreifbar war. Von den unterliegenden, aufs äusserste gereizten Gegnern war schon ihrem Charakter nach keine Schonung zu erwarten, und diese scandalsüchtige Zeit gefiel sich maasslos in der Jagd nach Heimlichkeiten, welche die Nacht bedeckt, und in schamloser Enthüllung derselben. Das Geschenk kam von einer Dame, der Gegenstand war also zartester Natur und geeignet, die Spürkraft zu reizen. Aber wie rein, wie im schönsten Sinne ereignisslos und unmodern muss das Leben des grossen Tonmeisters gewesen sein, wenn man ihm in der Ode an sich selbst und an seine Dame nichts in den Mund zu legen wusste, als dass er sich in dieser Höhe gefalle, dass er höher steige als die Dichter des Alterthums, die nur ein Elysium erreichten, dass er ebenfalls die Welt besiege und allgemeiner als Alexander, aber nicht mit Männern und Waffen, sondern mit Thaten künstlerischer Einbildungskraft, dass er sich mit seiner Schönen zu einem neuen Reiche der Liebe erhebe und der Dichtkunst neue Gegenstände zu begeisterter Darstellung zuführe! Wie wenig Aenderungen wären nöthig, wollte man diese Spottreime in ein Lobgedicht von bleibender Wahrheit verwandeln! Der edle Mist brachte nach vierzehn Tagen allerdings noch ein anderes, „„Midas, eine Fabel"", von Bononcini's oder Marlborough's Kreise aus bestellt und wahrscheinlich von Rolli angefertigt, welches in pöbelhaften Ausdrücken nicht hinter der Gesinnung derer, von denen es ausging, zurückblieb; aber auch dieses ist nicht nur völlig inhaltlos, sondern auch wegen abenteuerlicher Entstellung des vorliegenden, allbekannten Verhältnisses für Nichteingeweihte durchaus unverständlich, also auch ohne Wirkung. Ein solcher Aufschrei ohnmächtiger Wuth zeigte nur, wie sehr das Geschoss aus Händel's Lager ins Innerste gedrungen war. Die Mittelmässigkeit konnte das unbehagliche Gefühl nicht los werden. Ihr grösster Trost blieb, dass das Genie, wie Göthe sagt, doch auch nicht unsterblich ist, und dass wohl noch andere Tage zu erleben seien, als die des blüthenherrlichen Frühlings, wo sich der Lorber um seine männliche Stirn schlang.

„Es lässt sich nicht viel entnehmen aus den Phrasen des Spottgedichtes, er wolle sich mit seiner Schönen zum Reiche der Liebe erheben, wo er Apoll, sie Venus sei, und ein Geschlecht von Göttern ihre Nachkommenschaft bilde; alles Schicksal liege in Ophelia's Augen; von Liebe und Lorber inspirirt, erzeuge er seine Gesänge, u. s. w. — und doch ist dies das einzige Mal, wo von Zeitgenossen auf Händel's Verhältniss zu einer Dame angespielt wird. Fand ein solches je einmal Statt, so war gewiss jetzt die allerseits günstigste Zeit dafür. Er war für sein Alter von 39 Jahren fast noch jugendlich zu nennen. Lange gefeiert, hatte er doch niemals vorher die ruhmvolle Bedeutung erlangt, wie in diesen Tagen. Kein Wunder, wenn in Folge dessen ihm auch ein häusliches Glück zu nahen schien, wenn unter den zahllosen Schönen, die das Genie bewunderten, sich auch einige fanden, die den Mann liebten und zu besitzen wünschten. Aber dieses Glück war nur eine

schöne Täuschung; Händel blieb unverheirathet. Wir sind nicht ganz ohne Nachrichten über die wahren Ursachen. Zwar wenn Hawkins sagt: „„Seine geselligen Gefühle waren nicht sehr stark, und daher mag es kommen, dass er sein ganzes Leben im Cölibat zubrachte; dass er aber keinen weiblichen Umgang von anderer Sorte hatte, darf man besseren Grundsätzen zuschreiben““ —: so ist dies zunächst nur seine eigene Ansicht, indess auf Hörensagen und eine gewisse persönliche Bekanntschaft gegründet. Aber der jüngere Schmidt, der es wissen musste, und der den besseren Theil von Hawkins' Vermuthung willig bestätigte, erzählte den Seinen mancherlei über das wahre Verhältniss, und diese haben uns Folgendes davon aufbewahrt: „„Er war niemals verheirathet; aber sein Cölibat muss nicht einem Mangel persönlicher Anziehungskraft zugeschrieben werden, oder der von Sir John Hawkins ungerechter Weise vermutheten Quelle, nämlich der Abwesenheit geselliger Gefühle. Im Gegentheil, es kam von seinem Streben nach Unabhängigkeit. Er fürchtete Erniedrigung und scheute die unlösbaren Fesseln. Als er jung war, verliebten sich zwei seiner Schülerinnen, Damen von beträchtlichem Vermögen, so sehr in ihn, dass jede von ihnen eine eheliche Verbindung mit ihm wünschte. Die erste, sagt man, wurde ein Opfer ihrer Leidenschaft. Händel wollte sie heirathen; aber sein Stolz wurde verletzt durch die rohe Erklärung ihrer Mutter, sie werde niemals zugeben, dass ihre Tochter einen Fiedler heirathe. Empört über diesen Ausdruck, gab er jede weitere Verbindung auf. Nach dem Tode der Mutter erneuerte der Vater seine Bekanntschaft und theilte ihm mit, dass alle Hindernisse beseitigt seien; aber er antwortete, die Zeit sei nun vorbei; und die junge Dame verfiel in ein Siechthum, welches ihrem Leben bald ein Ende machte. Die zweite Liebschaft war eine Dame von glänzendem Stande, deren Hand er möchte erhalten haben, wenn er seine Profession hätte aufgeben wollen. Diese Bedingung verwarf er entschlossen und lös'te löblicher Weise ein Verhältniss, welches die grossen Fähigkeiten seines Geistes eingeengt haben würde.““

„Hiermit sind die Quellen, welche über diesen Gegenstand fliessen, rein ausgeschöpft. Was man weiter beibringen mag, wird sich auf Bemerkungen und Muthmaassungen beschränken. Es ist auffallend, dass beide Verhältnisse wie eine Prüfung und Versuchung an den Musiker herantreten, und hiedurch nur Ringe bilden in der langen Kette, die schon in seiner Kindheit den Genius fesseln wollte. Vater Händel wollte nicht, dass der Sohn ein Fiedler werde; nun will die Mutter der einen Geliebten nicht, dass die Tochter einen Fiedler heirathe; und die Verwandten der anderen von noch höherem Stande sind es nur dann zufrieden, wenn er, dem Fiedlerthume als Erwerb entsagend, als vornehmer Mann gleich ihnen seinem Gelde und nebenbei zum Vergnügen auch der Kunst leben wolle. In diesem Widerstreite war er aufgewachsen, kämpfend mit der Macht der Vorurtheile war er ein Mann geworden, die Ausübung der Kunst hatte ihn persönlich glücklich und Anderen gegenüber weltberühmt gemacht; nachgerade kannte er seinen natürlichen, hundertfältig zurückgeschlagenen Feind, und so wusste er neue Angriffe desselben, selbst von so zarter und verwickelter Natur, wie Liebesverhältnisse zu sein pflegen, geschickt und ruhig zu erledigen. Wie leicht oder wie schwer ihm dies ward, kann man nicht wissen; die Erzählung klärt uns doch im Grunde sehr wenig über die berührten Verhältnisse auf. Nur so viel ist gesagt, dass die erste Anregung von den Damen ausging; nicht der Lehrmeister, sondern die Schülerin verliebte sich zuerst. Aber selbst hieraus lässt sich nicht schliessen, dass er halb mitleidig Gegenliebe schenkte; es kann eben sowohl, und vom englischen Standpunkte gewiss am richtigsten, heissen sollen, er habe die so sehr über seine Ansprüche hinausgehenden Verbindungen erst gesucht, als die Damen ihm in freier Neigung entgegenkamen.

„Den Ausdruck: „„als er jung war““, hat man so genau nicht zu nehmen. Dass Coxe die Verhältnisse der Zeitfolge nach richtig angegeben hat, darf vorausgesetzt werden. Demnach hatte das mehr unscheinbare Verhältniss mit der eigentlichen Treuliebsten schon vor ein paar Jahren Statt gefunden, wo er passende Lectionen wenigstens nicht ganz von der Hand wies; Gedicht und Lorber kamen aber jetzt, als er nur noch ganz ausnahmsweise und mehr aus höflicher Gefälligkeit bei Einigen vom Adel das Clavierspiel lehrte, von der zweiten, die sich als vornehme Dame eine so pomphafte Ovation schon erlauben durfte. Eine wehmüthige Erinnerung sei dem Mädchen gewidmet, welches also auch an dem so tausendfach erlebten, so tief beklagten, so viel besungenen Conflict von Liebe und Elternwillen zu Grunde gegangen ist. Was ihr Händel war, war ihm die Kunst; auch sein Leben hing an der Erlangung eines höchsten Zieles. Wer nun für die Verbindung eines solchen Paares fromme Wünsche hätte, der vergesse doch auch nicht, seinen Blick auf die Zeiten zu richten, welche bevorstanden. Im folgerichtigen Künstlerstreben kam Händel dahin, alles zu verlieren, ohne welches ein Familienleben im Kreise vornehmer Verwandtschaft kaum denkbar ist, Geld, Ruhe, Gesundheit, Publicum, Unterstützung der Grossen, Freunde, namentlich alle die vornehmen Halbfreunde, und was bei solchen Zuständen weiter zu folgen pflegt. Angenommen, seine Gattin besass die volle Gewalt weiblicher Sanftmuth und vermittelnder Versöhnlichkeit, wo hätte sie diese anwenden können?

Was konnte sie anders thun, als, wie einstimmig alle Freunde, zum Nachgeben rathen, wo doch nicht nachzugeben war? Und wie war dem bis zum Wahnsinn erregten Manne das häusliche Leben angenehm zu machen, wenn die Mittel kaum für seine eigenen wenigen Bedürfnisse zureichten? Die Verhältnisse und Händel's Künstlergang machten einen Zusammenstoss unvermeidlich; auch das beste Weib würde schwach in sich zusammen gesunken sein und wohl erfahren haben, dass bei Händel's Natur eine sanfte Ablenkung vom sturmvollen Gange unmöglich war. Händel war empfänglich für Weiblichkeit, ja, verehrungsvoll empfänglich im höchsten Maasse; dass er eine Gattin auf seinem Lebenswege stets dieser seiner Stellung zu dem ganzen Geschlechte entsprechend behandelt haben würde, darf man voraussetzen, aber nicht schlechterdings behaupten. Mit anderen Worten: sein Verhältniss zu dem Geschlechte war das des Künstlers; Weiblichkeit war ihm ein Gegenstand, eine der theuersten, fruchtbringendsten Ideen; ihm fehlte nichts dadurch, dass er unverheirathet blieb. Sehr selten wird man, wie hier, das Künstlerische von dem natürlich und individuel Menschlichen trennen können. Bei Mozart z. B. würde Niemand daran glauben; die Gluth des idealen Künstlers schlägt in zu vielen Gesängen mit der des sinnlichen Menschen zusammen. Händel's Flamme ist rein ideal; sein Altar steht frei und bildet nicht zugleich den häuslichen Heerd. Dass er aber weibliches Gefühl und Wesen wirklich aufs tiefste und wundervollste aussprach, ist längst erwiesen. Ueberall waren es die Damen, welche für ihn Partei ergriffen; der überwiegende und bessere Theil fand sich in ihm wieder, eben in den pathetischen Frauengesängen; und die Engländerinnen seiner Zeit vereinigten mit echt weiblichem Charakter italiänische Gluth der Empfindung. Dass er dieser gluthvollen, reinen Weiblichkeit die rechte Sprache zu geben wusste, war mitunter sein einzig wirksames Zaubermittel. Man nehme ihm etwas von der Höhe absoluter Vollkommenheit, auf welcher er hier steht, und eine Wirkung dieser Art wäre unmöglich gewesen. Während er die Weichlinge unter den Männern oft durch männliche Härte verscheuchte, durfte er auf die Damen unter allen Umständen rechnen."

Tages- und Unterhaltungs-Blatt.

Berlin. Mit dem 1. d. Mts. trat der General-Intendant Herr von Hülsen das zweite Jahrzehend der Verwaltung der königlichen Bühnen an, und es wurden ihm an diesem Tage zahlreiche Beweise der Aufmerksamkeit und Hochschätzung zu Theil. Unter Anderem empfing Herr v. Hülsen eine für die Statistik der königlichen Bühne interessante und der Veröffentlichung würdige Gabe in einer Reihe sorgfältig ausgearbeiteter Tabellen über die Aufführungen, Gastspiele und Engagements u. s. w. des Decenniums vom 1. Juni 1851 bis 1. Juni 1861.

A. Rubinstein hat Wien nach einem kurzen Aufenthalte verlassen und sich in die Schweiz begeben, wo er bis Ende August bleiben wird.

Prag. Capellmeister Titl hat eine Oper: „Der Jungferntribut", vollendet.

Paris. Nach der Vorlage des Ministeriums an den gesetzgebenden Körper bedarf der Bau des neuen Opernhauses 22 Millionen Fr., nämlich 10 Millionen für 14,000 Meter Boden und 12 Millionen für Baukosten. Der Staat übernimmt allerdings sämmtliche Kosten, allein er hat vor, 19,378,700 Fr. dafür anzuweisen, welche die Stadt Paris für Domainen bezahlen muss, die für das System des neuen Strassennetzes in die Expropriation fallen. Dazu gehört z. B. auch der Park von Monceaux, Staats-Eigenthum, für welches die Stadt nach bereits erfolgtem Spruch der Expropriations-Jury 4,887,975 Fr. zu zahlen hat. — Ausser jenen 19 u. s. w. Millionen wird also der Staat nur 2 bis 3 Millionen herzugeben brauchen. Desshalb trägt der Minister darauf an, die Ueberweisung jener Expropriationssumme zu dem gedachten Zwecke und einen Credit von einer Million zum Beginn des Baues zu genehmigen. Und das ist geschehen.

Bei den Franzosen spukt jetzt die Orpheonomanie, die Männergesang-Vereine wachsen wie Pilze aus der Erde, und die Musik-Verleger und Componisten benutzen die Gelegenheit zu Speculationen für ihre Casse, d. h. die letzteren gewiss nur im Interesse der Kunst! So hat Felicien David jetzt bei E. Gérard u. Comp. (vormals Meissonnier), 18 *rue Dauphine*, einen „harmonischen Bienenkorb" (*Ruche harmonieuse*) herausgegeben, der nicht weniger als dreissig vierstimmige Männerchöre auf einmal, alle von seiner Composition, enthält, ein Band in 8., netto 12 Fr. Neun davon sind Abdrücke aus seinem „Moses auf dem Sinai", „Eden" und der Oper „*La Perle du Brésil*"; die übrigen sind neu und enthalten in Text und musicalischem Charakter alles Mögliche bunt durch einander, was die Herren Sänger zu lieben pflegen. Da hast Du Serenaden und *Heures du soir* und *Paix et bonheur* und *Hymne à la nature* neben Kriegslied der Palikaren und Anderer, *Cris populaires de la Provence* (!), *Honneur aux enfants du génie*, *Hymne à Dieu*, *Choeur de chasse*, *Retour des Proscrits*, *Choeur bachique*, *Choeur de démons* u. s. w. u. s. w. — Ein musicalisches Blatt knüpft an die Ankündigung dieses summenden und brummenden „Bienenkorbes" den guten Rath für die Vereine, „stets nach Fortschritten zu streben, und alles zu beseitigen, wodurch sie in den Verdacht der Unzulänglichkeit ihrer Leistung und der Nachlässigkeit und Gleichgültigkeit in den Proben kommen könnten." Man sieht also, dass sie bereits in diesem Verdacht stehen.

Am 17. Juni ist im Theater der komischen Oper *Marianne*, eine Erstlings-Oper von Theodor Ritter, gegeben worden.

Auf der Kunst-Ausstellung befindet sich das Bild der Madame Viardot als Orpheus.

Bekanntlich spielte Liszt bei seiner letzten Anwesenheit in Paris ausser in den Tuilerieen auch bei der Gräfin Walewska, bei Lamartine, bei Rossini, bei Erard und noch in einigen Künstlerkreisen. Aus diesem Anlasse bemerkte Rossini: „Liszt sagt immer, er spiele nicht mehr; ich aber finde, dass er noch immer mehr spielt, als alle Anderen."

Giuseppe Concone, als Gesanglehrer und Verfasser verschiedener Solfeggien und Gesangstudien rühmlichst bekannt, ist in vergangener Woche zu Turin, seiner Vaterstadt, gestorben. Daselbst im Jahre 1810 geboren, ging er 1837 nach Paris, von wo er 1848 wieder nach Turin zurückkehrte, wo er zuletzt Organist der königlichen Capelle war und in hohen Ehren stand. In seinen Opern-

Compositionen war er nicht glücklich, wohl aber hat er mehrere einzelne Scenen und Duette für Gesang geschrieben auf Texte, die dramatische Situationen ausdrückten, von denen z. B. *Jeanne Hachette* und *Judith* für Mezzo-Sopran, *La Comtesse et Bachelette*, *Les Soeurs de lait* (zwei Duette) u. s. w. viel Erfolg hatten. Auch für Clavier hat er eine Menge Sachen, meist leichtere Waare, herausgegeben; interessant sind seine Etuden für vier Hände. Am geschätztesten werden immer seine Vocalisen und methodischen Singübungen bleiben.

London hat durch eine Feuersbrunst in diesen Tagen einen seiner grössten Concertsäle verloren. Die Musikhalle in den Surrey Gardens, die erst vor wenigen Jahren mit grossem Kostenaufwande erbaut und eben wieder neu decorirt worden war, ist durch die Nachlässigkeit einiger Arbeiter bis auf die Grundmauern niedergebrannt.

Der „Nord" erzählt folgenden musicalischen Scandal aus Petersburg:

„Vor ungefähr einem Monate erschien eine Broschüre: Lazarew und Beethoven, mit Beider Portraits auf dem Umschlage. Dieses Schriftchen sollte beweisen, dass der Signore Alessandro Lazarow, *amico di Rossini* (so betitelt er sich selbst), dem Componisten des Fidelio und der Sinfonie pastorale weit überlegen sei.

„Der anonyme Verfasser, der sich Staatsrath und Ritter mehrerer Orden nennt, erbot sich, in dem ersten Concerte des Lazarew vor dem Publicum zu erscheinen und die Ansprüche seines Schützlings auf den Titel eines genialen Componisten laut zu vertheidigen. Es erscheint eine Ankündigung des Inhalts, dass am 26. März zum Vortheil der Christen in Syrien und aus Anlass der Broschüre Lazarew und Beethoven ein grosses Concert Statt finde, in welchem auch Musik von Beethoven zur Aufführung kommen soll, damit das Publicum vergleichen könne.

„Der Saal des Bürgerclubs füllte sich lange vor Beginn des Concertes. Ungewöhnlicher Weise fand man die Flügelthüren weit geöffnet und keine Spur von einem Cassier. Die armen syrischen Christen haben also schlechte Aussichten. Alle unsere berühmten Musiker, Künstler und Kritiker hatten sich eingefunden. Das Orchester war aus den ersten Künstlern der Hauptstadt zusammengesetzt. Der Held des Festes vertheilt selbst die Stimmen und nimmt den Dirigenten-Platz ein.

„Der Maëstro grüsst würdevoll und gibt dem Orchester das Zeichen. Das erste Stück verlief Anfangs unter tiefem Schweigen, welches jedoch nach und nach unterbrochen wurde, indem sich immer lauter werdendes Gelächter unter den Zuhörern und selbst unter den Musikern hören liess. Nachdem das Stück so gut als möglich zu Ende gespielt war, verlangte das Publicum mit lautem Rufen den Verfasser der Broschüre, damit er seine Vertheidigung zum Besten gebe. Alex. Lazarew kündigt an, dass der „„Staatsrath und Ritter mehrerer Orden Merkow"" unwohl und dass derselbe keine erdichtete Persönlichkeit ist; er existirt wirklich, und wer daran zweifelt, kann sich davon in dessen Wohnung an der Brücke Alartschin überzeugen. Allgemeine Heiterkeit unter den Zuhörern. Das zweite Stück sollte eben beginnen, als plötzlich ein Herr mit langem, krausem Haar, ein sehr bekannter und geachteter Musik-Kritiker, auf einen Stuhl steigt und das Wort verlangt, was ihm unverweilt gestattet wird. „„Meine Herren!"" spricht er, „„Sie haben das erste Stück des berühmten Componisten gehört und somit einen vollständigen Begriff von der Bedeutung seines Talentes bekommen. Ist es dem Urheber einer so scheusslichen Musik erlaubt, seinen Namen neben den Namen des grössten aller Componisten zu setzen? Ist dies nicht eine ganz unwürdige Speculation, und hätten wir nicht vollkommen das Recht, denjenigen mit faulen Kartoffeln zu werfen, der es wagt, uns auf diese Weise zum Besten zu halten?""

„Dieser Ausfall wird mit einstimmigen Bravo's aufgenommen. Lazarew, der sich jedoch noch nicht für überwunden gesteht, springt auf die Tribune, d. h. an sein Pult, und fordert Stillschweigen und die Aufmerksamkeit des Publicums. „„Hören Sie, meine Herren, gefälligst meine Ouverture; gleich darauf wird eine Beethoven'sche folgen, und dann können Sie selbst vergleichen. Was den Herrn betrifft, der so eben gesprochen, so verachte ich ihn, und es liegt mir gar nichts an seiner Meinung."" Nach diesen Worten gibt er dem Orchester wieder das Zeichen, und die Ouverture beginnt. — Man erhob sich mit Geräusch, man rief: „„Genug, genug von diesem Charivari! — Sie zerreissen uns die Ohren! — das ist zu unverschämt!"" — Der fanatische Maëstro müht sich nach Kräften ab, indem er fortfährt, das Orchester zu dirigiren. Allein die Geduld des Publicums ist zu Ende. Man macht Wurfgeschosse aus den Zetteln und aus allen Fetzen, die man erwischen kann, und schleudert sie von allen Seiten dem Rivalen Beethoven's an den Kopf. Dieser hält sich wacker, obgleich schon ein Theil der Musiker die Flucht ergriffen hat; der Tumult des Publicums wetteifert mit dem Lärmen des Orchesters. Endlich stürzen einige Personen auf die Bühne und machen Lazarew begreiflich, dass er sich zurückziehen soll. Er versucht es, zu widerstehen; allein die Zahl der Stürmenden wird immer grösser, und der unglückliche Maëstro sieht sich bald von einem Haufen fortgerissen, der ihn stösst, drängt und endlich aus dem Saale hinauswirft."

Die Niederrheinische Musik-Zeitung

erscheint jeden Samstag in einem ganzen Bogen mit zwanglosen Beilagen. — Der Abonnementspreis beträgt für das Halbjahr 2 Thlr., bei den K. preuss. Post-Anstalten 2 Thlr. 5 Sgr. Eine einzelne Nummer 4 Sgr.

Briefe und Zusendungen aller Art werden unter der Adresse der M. DuMont-Schauberg'schen Buchhandlung in Köln erbeten.

Verantwortlicher Herausgeber: Prof. *L. Bischoff* in Köln.
Verleger: *M. DuMont-Schauberg*'sche Buchhandlung in Köln.
Drucker: *M. DuMont-Schauberg* in Köln, Breitstrasse 76 u. 78.

Niederrheinische Musik-Zeitung

für Kunstfreunde und Künstler.

Herausgegeben von Professor *L. Bischoff.* — Verlag der *M. DuMont-Schauberg*'schen Buchhandlung.

Nr. 26. KÖLN, 29. Juni 1861. IX. Jahrgang.

Eine Stimme aus Belgien über Beethoven's Messe in D-dur.

Die *Indépendance Belge* brachte (Nr. 154) einen Bericht über das diesjährige Musikfest in Aachen, in welchem ein Urtheil über Beethoven's grosse Messe in *D-dur,* die bekanntlich am ersten Festtage aufgeführt wurde, enthalten ist, das uns um so mehr auffällt, als es von einem gebildeten Musiker und Schriftsteller herrührt, der unter dem väterlichen Einflusse des angesehensten und berühmtesten Musikgelehrten von Belgien steht. Da heisst es z. B.:

„Die Kritik muss es wagen, grossen Männern die Wahrheit zu sagen. Bedeckt der grosse Name auch die Schwächen des Menschen, des Künstlers? u. s. w. Dieses Glaubensbekenntniss zu Anfang unseres Berichtes über Beethoven's Messe in *D* kündet an, dass dieses Werk den Eindruck auf uns nicht gemacht hat, den viele Personen bei jedweder Offenbarung des Genie's seines Schöpfers empfinden zu müssen glauben. [!]

„Beethoven hat bei der Composition dieser Messe die Bestimmung eines solchen Werkes gänzlich aus den Augen gesetzt. Seine fanatischen [!] Bewunderer werden sagen, dass ein so grosser Künstler nicht an dergleichen Convenienzen gebunden ist. Sie haben Unrecht. — — — Der Componist einer Messe muss vor Allem zwei Dinge festhalten: erstens dass seine Musik einen Charakter habe, der mit den religiösen Ideen in Verbindung stehe; zweitens dass sie binnen derjenigen Zeit ausgeführt werden könne, welche auf die Feier des Gottesdienstes verwandt wird. Beethoven hat sich um Keines von Beiden bekümmert, er hat keine der Bedingungen der Kunstgattung, die er behandeln wollte, erfüllt, was jedoch die Fanatiker nicht hindert, auszuschreien (*crier!*), dass er ein Meisterwerk geliefert.

„Es gibt allerdings in der Messe Stellen von einer Kühnheit, Kraft und Gewalt der Wirkung, die kein Anderer als Beethoven geschrieben haben würde; der Stempel des Genie's ist darin, wie in allem, was er gemacht hat, sichtbar. Was man aber nicht darin findet, ist Ausdruck des religiösen Gefühls [!], directe Beziehung der Musik auf die Worte, irgend etwas, das einem Gebete gliche.

„Beethoven hat in seiner Messe die Fugen auf einander gehäuft, in jedem Satze [??] sind Fugen, und zwar solche, die gar kein Ende nehmen, ohne in Anschlag zu bringen, dass sie unklar und die Theile mehr in einander geschachtelt als geistvoll combinirt sind. Man hat unserer Meinung nach die Fuge irrthümlich als zum Kirchenstil gehörig betrachtet. Rousseau hat gesagt, eine schöne Fuge sei das undankbare Meisterstück eines Theoretikers; allein das ist zu viel gesagt, denn gewisse Fugen von Palestrina, Händel und Bach, und unter den Neueren von Cherubini, sind nicht undankbare Meisterwerke [wahrhaftig?]; aber trotz alledem bleibt es wahr, dass die Fuge eine wissenschaftliche Grübelei ist, und wenn die Wissenschaft überhaupt vermeiden soll, sich mit Affectation zu zeigen, so ist das vor Allem in der religiösen Musik nothwendig. Der Componist, der sich abarbeitet, um als geschickt zu glänzen, der sein gelehrtes Wissen auskramt, um sich persönlich bewundern zu lassen, wenn er eine Messe schreibt [!!], begeht eine grosse Ungebühr. Die menschliche Eitelkeit ist in der Kirche weniger an ihrer Stelle, als sonst überall. Es ist freilich dem Kirchen-Componisten nicht untersagt, gelehrt zu sein [es sollte aber von ästhetischer Policei wegen einem musicalischen Kritiker untersagt sein, so ungelehrt und unwissend über Musik-Gelehrsamkeit und musicalisches Wissen zu schreiben!], — allein er muss gelehrt sein, ohne es sein zu wollen, und darf nicht seine Persönlichkeit mit Affectation voranstellen. [!!] Der grösste Theil der Fugen in Beethoven's Messe ist überflüssig, und w e n n m a n s i e w e g l i e s s e, s o w ü r d e m a n d i e P a r t i t u r u m d i e g u t e H ä l f t e v e r k ü r z e n. [Bravo! dann wäre

ja die Eine Hauptbedingung, dass das Werk nach der Uhr und Elle gemessen sein müsse, auf die einfachste Weise erfüllt! Wir haben in Opern-Partituren bei kleineren Theatern schon arge Striche gesehen, aber ein so kolossaler Schneider wie Herr X X. ist uns noch nicht vorgekommen. Doch er hat einen haltbaren Grund für sein unerhörtes Censur-Verfahren: er wirft die Hälfte der Partitur nur weg, um sie dem Gottesdienste anzumessen!]

„Wir sagten so eben, dass sehr kräftige Stellen in der Messe in *D* wären. Diese Eigenschaft, welche nur relativ ist, artet häufig in Fehlerhaftigkeit aus, denn sie geht bis zum heftigen Lärm an Stellen, wo die ernste Würde mehr am Platze wäre. Lamennais hat irgendwo gesagt, dass Anstrengung nicht Kraft sei; Beethoven hat diese grosse Wahrheit verkannt. [!]

„Wir hatten die Reinheit und Schönheit der rheinischen Chorstimmen stets gerühmt; wir müssen aber erklären, dass die Soprane schauderhaft unrein sangen (*cruellement faux*). Es war das erste Mal, dass wir Gelegenheit hatten, bei dem Chor des niederrheinischen Musikfestes einen derartigen Mangel an Reinheit zu constatiren. [*constater*. Wodurch legitimirt sich denn Herr X X. zu einem constatirenden Richter? Durch das „Gesichterschneiden eines neben ihm sitzenden Kenners"!] Wir machen damit den jungen Damen, die sich brav aufführten (*qui se comportaient bravement*), keinen Vorwurf, sie sangen mit ganzer Seele, aber ihr Eifer scheiterte an der physischen Unmöglichkeit. Die Singstimmen überschreiten in dieser Messe die natürliche Gränze, sie sind geradezu unausführbar, und wenn man sich über Eines wundern muss, so ist es darüber, dass die Soprane in Aachen nicht noch falscher gesungen haben." —

Wie weit kann doch die Verblendung führen! Von seiner persönlichen Ansicht über den ungeschickten Beethoven befangen, hört Herr X X. sogar falsch, oder trägt wenigstens ein kleines Schwanken der höchsten Töne des Soprans in der Probe auf die Aufführung über, bei welcher es nicht Statt fand. Trotzdem, dass Herr X X. später die Ausführung der Chöre in Händel's Josua ganz ausserordentlich lobt und erhebt, hat doch eine von den Chor-Damen, die mitgewirkt haben, in gerechtem Zorne, den jedoch der Humor nicht aufkommen lässt, ihm in der Aachener Zeitung (Nr. 166 und 167) durch ein „Offenes Schreiben einer Sopranistin" recht hübsch geantwortet.

Nachdem hierauf noch die gewöhnlichen Gemeinplätze derer, die am Clavier componiren, über Beethoven's Taubheit als den Sündenbock alles Fremdartigen in seinen letzten Werken wiederholt worden, heisst es noch:

„Viele Leute werden empört sein, dass wir so über Beethoven sprechen; wir glauben aber, dass man stets die Wahrheit sagen muss. Was wir ausgesprochen, das hat der grösste Theil der Zuhörer gedacht, denn es ist eine Thatsache, welche zu bestreiten wir die Fanatiker herausfordern, dass die Messe in *D* gar keinen Eindruck gemacht hat, und dass das Publicum dabei kalt wie Eis geblieben ist." — — Ferner am Schlusse des Artikels: „Am ersten Tage konnte man dem Publicum Kälte vorwerfen; der Beifall war selten und gleichsam nur eine Anerkennung der Leistungen der Ausführenden. [Also doch Beifall, trotz des „Eises", und Anerkennung, trotz des „schauderhaft Falschsingens"!] Das bedeutet, dass alle Welt über die Messe so dachte, wie wir, und wenn man auch nicht wagte, laut zu kritisiren, so nahm man sich doch die Freiheit, sich im Stillen zu langweilen."

Das Thatsächliche in diesen letzten Sätzen ist ganz einfach nicht der Wahrheit getreu. Die Wirkung der Aufführung der Messe war für jeden, der das rheinische Publicum kennt, im Ganzen eine sichtbar ergreifende, und der Eindruck ein von Staunen und Bewunderung gemischter. Auch ohne die Fäden des prachtvollen Tongewebes genau erkennen und überall verfolgen zu können, fühlte sich die Menge über das Gewöhnliche emporgetragen. Und das vorzüglich dadurch, dass sie gerade durch die Uebereinstimmung der Musik mit den religiösen Ideen, welche Herr X X. vermisst, bei so zahlreichen Stellen von einem ehrfurchtsvollen Staunen und von jenem tiefen Gefühle erfüllt war, das bei guten Kirchen-Compositionen aus der Mischung von gläubiger Empfindung mit sinniger Empfänglichkeit für das Musicalisch-Schöne sich im Innern des Menschen bildet, und keineswegs dazu treibt, sich in rauschendem Applaus zu documentiren.

Es wird Niemand von uns verlangen, die übrigens keineswegs von ihm zuerst vorgebrachten Naïvetäten des belgischen Kritikers zu widerlegen. Wer von dem eigentlichen Wesen der Fuge in der Kirchenmusik so gar keinen Begriff hat, wer nie eine Ahnung von ihrer tieferen Bedeutung als Ausdruck des begeisterten Aufschwungs der Volksstimmen der Gemeinde, als Zusammenströmen der individuellen Gefühle in die vollendete Form der Einheit gehabt hat, wessen Ignoranz in Beziehung auf Beethoven's Künstlernatur und seinen schaffenden Genius so weit geht, dass er ihm zutraut, er habe die Hälfte eines Werkes hindurch nur seine persönliche Eitelkeit als Musiker zeigen wollen, was Beethoven nicht einmal bei einem einzigen Tacte eingefallen ist, den wird die gediegenste Analyse der Schönheiten der Beethoven'schen Messe nicht bekehren.

Nur den Ton aber, in dem Herr X X. über Beethoven und diejenigen spricht, welche die Messe für ein grosses

und erhabenes Werk halten, wenn es auch nicht nach der Kirchenuhr abgemessen ist, müssen wir ernstlich rügen, weil wir ihn bei einer solchen Frage für unwürdig und für sehr anmaassend halten. Wäre es nicht besser gewesen, wenn Herr X X., ehe er die aufrichtigen Bewunderer Beethoven's „Fanatiker" nannte, sich einem solchen Heros gegenüber gefragt hätte, ob es nicht vielleicht ihm selbst an einigen Bedingungen fehle, jene Bewunderung, die er Fanatismus nennt, zu theilen? Er entschuldigt sich stets damit, dass man einem grossen Manne die Wahrheit sagen müsse, und thut sich etwas darauf zu Gut, dass er das gethan. Aber wo ist denn seine Legitimation, seine Berechtigung dazu? Doch nicht in seinen Trivialitäten über die Fuge, oder in seiner Entdeckung über Beethoven's Schaffen aus persönlicher Eitelkeit? Womit wird denn bewiesen, dass die gerühmte „Wahrheit" etwas Anderes sei, als eine Wahrheit nach der Schablone des Herrn X X.? Wenn er sich auch selbst für einen so tiefen Geistesschauer hält, dass er einem ganzen Publicum sein eigenes Urtheil angesehen hat, so können wir doch aus seinem Aufsatze nicht das geringste Vertrauen in seine Unfehlbarkeit schöpfen, da wir darin nicht einen einzigen durch musicalisches oder ästhetisches Wissen begründeten Gedanken finden können. Der nackte Ausspruch, die Musik der Messe stehe nicht im richtigen Ausdrucks-Verhältnisse zu „religiösen Ideen" (in seinem Sinne hätte X X. wenigstens „kirchliche Dogmen und deren traditionelle Behandlungsweise" sagen sollen), ist freilich sehr wohlfeil; aber wir verlangen durch tiefe Studien theuer erkaufte Beweise dafür; und dass sie „zu lang" sei, ist doch ein gar zu possierlicher Grund gegen ihren inneren Werth, noch possierlicher freilich der Vorschlag, sie durch Weglassung aller fugirten Sätze für den Hausgebrauch zuzuschneiden. Was sagt denn Herr X X. zu J. S. Bach's *H-moll*-Messe, wenn er nämlich von dieser vielleicht einmal hat sprechen hören, und zu Cherubini's grosser Krönungs-Messe, die er vielleicht wirklich einmal gehört hat? Da wird's auch viel zu streichen geben, wenn diese einmal in Brüssel aufgeführt werden sollten!

Die Frage über das Mein und Dein, die im bürgerlichen Leben eine so grosse Rolle spielt, findet als: „Liegt es an mir, oder an dir", bei der Würdigung eines Kunstwerkes eben so gut ihre Anwendung. Wir meinen, einem Genie wie Beethoven gegenüber, das über hundert und zwanzig unangefochtene Documente seiner Macht aufzuweisen hat, und vor dessen unerreichbarer Grösse sich heutzutage alle Musiker beugen, geziemte einem Kritiker doch ein klein wenig mehr Misstrauen in seine eigene Befähigung, denn es wäre doch möglich, dass ihm der Himmel die Pässe für jene Regionen, welche Beethoven's Heimat sind, durch ungünstige Constellation bei seiner Geburt ganz und gar versagt hätte. Und sich diese Gunst durch ernste Studien und andauernde Vertiefung in den fremden Geist zu erarbeiten, dazu hat ein Franzose bei aller Liebenswürdigkeit und universellen Conversationsbildung keine Lust und keine Zeit. L. B.

Musicalische Reise-Erinnerungen.

[Berlin: Bach's Messe in *H-moll* im Stern'schen Verein. — Leipzig: W. Tschirch's Oper „Meister Martin". Flotow's „Martha". Violinist Isidor Lotto. Der Thomaner-Chor. — Dresden: „Rienzi"? — Herrnhuth: W. Wauer: „Die Martyrer", Oratorium.]

In den wenigen Tagen, die mir für meine Reise zugemessen waren, hat es mir nicht an musicalischen Genüssen gefehlt, so dass ich mich sogar als einen vom Glück Begünstigten ansehen konnte, wenn man nicht ausser Acht lässt, dass die Winter-Saison in den von mir berührten Städten doch bereits zu Ende ging. Der Schnellzug führte mich am 24. April im raschen Fluge nach Berlin, wo für den Abend zu meiner grossen Freude vom Stern'schen Gesang-Vereine die Aufführung der Sebastian Bach'schen hohen Messe in *H-moll* in dem Concertsaale der Sing-Akademie angekündigt war. Dorthin richtete ich denn auch ohne Verzug meine Schritte; konnte ich mir doch auch von dem achtungswerthen Vereine, der schon seit einer Reihe von Jahren durch Aufführung vieler classischen Tonwerke sich nicht geringe Verdienste um die Tonkunst erworben hat, einen besonders dankenswerthen Genuss versprechen. Ich sah mich hierin auch nicht getäuscht. Der von der Liebig'schen Capelle unterstützte, von Herrn Director Stern wohlgeschulte und sicher geleitete Gesang-Verein lös'te vor seiner zahlreichen Zuhörerschaft seine bekanntlich überaus schwierige Aufgabe in einer Weise, wie sie wohl nur selten gelös't worden ist. Der alte Meister Sebastian, der, sagt man, dieses sein grösstes Werk niemals selbst gehört haben soll, würde seine Freude daran gehabt haben, wenn er den Zauberklängen seiner wunderbaren Schöpfung hätte lauschen können. Ueberall in den polyphonen Tonbauten seiner Chöre und nicht minder in den Soli, die man den tüchtigsten Kräften der Residenz anvertraut hatte, war das sorgsamste Studium deutlich zu erkennen, und zu der äusseren technischen Bewältigung gesellte sich nicht selten ein tieferes Erfassen und Eingehen in die nicht immer naheliegenden Intentionen des tiefsinnigen Tonwerkes, wie es eben nur einem Vereine möglich ist, der mit der anerkennenswerthesten Energie die höchsten Ziele zu erstreben sucht. Ich will mir selbst den Nachgenuss nicht trüben durch kleinliche Ausstellungen, die sich auch bei der ge-

lungensten Aufführung immer noch machen lassen; nur das möchte ich erwähnen, dass der Mangel der Orgel durch nichts zu ersetzen sein dürfte. Das aber wurde mir heute von Neuem klar, wie von einem Verständnisse Sebastian Bach's bei denen nicht im Entferntesten die Rede sein kann, die in Bach nur den kalten Rechenmeister sehen, der wohl seine Fugen-Exempel wie kein Anderer zu machen im Stande gewesen, dessen Schule aber vollständig verläugnet werden müsse, wenn man endlich einmal die bei solcher Musik „unvermeidliche Langeweile" bannen wolle. Kenner der neuesten Musik-Literatur werden wissen, dass es in den letzten Jahren nicht an Stimmen, die sich in solcher Weise ausgesprochen haben, gefehlt hat. Zur Beseitigung jener Vorurtheile werden übrigens die in unseren Tagen immer häufiger werdenden Aufführungen Bach'scher Werke, die vor drei bis vier Jahrzehenden noch ziemlich vereinzelt da standen, ohne Zweifel das Ihrige beitragen. Möge der Stern'sche Verein auch ferner nicht ermüden, an derartige Aufgaben sich zu machen; Künstler uud Dilettanten, die in der Musikkunst Erhebung für Geist und Herz suchen, werden es ihm sicherlich Dank wissen; wird doch dadurch gerade am erfolgreichsten der immer mehr überhand nehmenden Verflachung entgegengearbeitet.

Mit diesen Gedanken verliess ich eine Kunststätte — den Saal der Sing-Akademie — am Abende des Busstages, in hohem Maasse befriedigt, dass mir heute hier ein so hoher Genuss zu Theil geworden war. Am Morgen des 25. April verliess ich Berlin, um nun in raschem Fluge nach Leipzig zu eilen. Zunächst zog mich die Aufführung der von Wilhelm Tschirch componirten Oper: „Meister Martin und seine Gesellen", dorthin. Die Direction des leipziger Stadttheaters hat es sich von je her zur Pflicht gemacht, es alljährlich mit neuen Opern zu versuchen; sie hat im April dieses Jahres kurz hinter einander zwei neue Opern gebracht, eine von Schliebner: „Der Graf von Santarem", und bald nachher die genannte Tschirch'sche. Der durch sein dramatisches Tongemälde „Eine Nacht auf dem Meere" in den weitesten Kreisen bekannt gewordene Componist, Wilh. Tschirch in Gera, hat sich in dieser Oper das erste Mal mit einem Bühnenwerke versucht. Moriz Horn, der Dichter der von Rob. Schumann componirten „Pilgerfahrt der Rose", hat ihm in der Bearbeitung der bekannten Hoffmann'schen Novelle „Meister Martin und seine Gesellen" ein Opernbuch geschrieben, in welchem das lyrische Element fast zu sehr das Uebergewicht über das dramatische gewinnt, wesshalb auch die vieractige Oper das Prädicat einer lyrisch-romantischen mehr denn andere in Anspruch nimmt. Von diesem Gesichtspunkte aus muss sie vorzugsweise beurtheilt werden, wenn dem Componisten nicht Unrecht geschehen soll. Ich maasse mir nicht an, ein entscheidendes Urtheil über das neue Bühnenwerk zu fällen, und erwähne nur, dass sich nicht bloss die vom Orchester vorzüglich ausgeführte Ouverture, sondern auch das ganze Werk einer sehr beifälligen Aufnahme Seitens des Publicums erfreute. Zudem hat sich auch die leipziger Kritik überwiegend in so günstiger Weise über das neue Musikwerk geäussert, dass demselben wohl ein günstiges Prognostikon gestellt werden kann. Leider ist die Theater-Direction genöthigt gewesen, das Werk vorläufig wieder zurückzustellen, da das Auftreten der engagirten italiänischen Operngesellschaft die beabsichtigten Wiederholungen unmöglich machte. Zur richtigen Würdigung kritischer Bemerkungen, die von einer Seite her dem Componisten den Vorwurf machen, dass er den Errungenschaften der Neuzeit nicht genugsam Rechnung getragen habe, diene hier nur die Bemerkung, dass sich der Componist aller unnöthigen Effectmittel enthalten hat, die auch in der That für den vorliegenden Stoff durchaus nicht am Orte gewesen wären. Was die Aufführung des Werkes selbst anlangt, so war sie nach allen Seiten hin eine gelungene. Die brave Theater-Capelle wirkte im Vereine mit den Trägern der Haupt-Partieen und den Chören in einer so präcisen Weise zusammen, dass der reichlich gespendete Beifall als ein wohlverdienter erschien und der Componist sich in jeder Weise befriedigt sehen konnte. Die Herren Young (Friedrich), Bernard (Reinhold) und Fräulein v. Ehrenberg (Rosa) gefielen sich sichtlich in ihren Partieen, nicht minder Herr Bertram (Meister Martin) uud Herr Wallenreiter (Paumgärtner); sie gaben sämmtlich ihre Rollen mit Liebe und Verständniss. Ein Gleiches liess sich auch von Frau Bachmann (Martha) und Herrn Gitt (Konrad) sagen. Der Componist wurde mit den Haupt-Darstellern wiederholt gerufen. Die Oper macht übrigens keine besonderen Schwierigkeiten in der Besetzung. Ein hoher Sopran und eine Mezzo-Sopran-Soubrette, zwei Tenoristen und zwei Bassisten — und die Partieen sind vertheilt.

An einem der folgenden Abende sah ich von Flotow's Oper „Martha" vor fast leerem Hause, die übrigens recht gut gegeben wurde. Was man auch dagegen sagen mag, sie entwickelt viel dramatisches Leben und einen Reichthum von Melodieen, wie er in diesem Genre nur wenigen Componisten der Gegenwart zu Gebote steht.

Am nächsten Abende liess sich im Theater ein junger Violin-Virtuose hören, der bei seinen eminenten Leistungen den lebhaftesten Beifall ärntete. Der achtzehnjährige Isidor Lotto aus Warschau, in Paris auf dem Conservatorium gebildet, beginnt eben erst sein öffentliches Auf-

treten, aber der Hörer hat in ihm schon einen vollendeten Meister vor sich. Die grössten Schwierigkeiten überwindet der junge Virtuose mit einer Leichtigkeit, wie dies nur Meister ersten Ranges im Stande sind. Die rapidesten Passagen spielt er mit einer Klarheit und Reinheit, dass auch nicht der leiseste Misston jemals zu hören ist. Eleganter und graziöser kann die Violine nicht behandelt werden. Vermisste man auch namentlich in den Gesangstellen jene ausgiebige Tonfülle, die den so genannten grossen Ton charakterisirt, eben so wie jenes tief Seelische, wie man es sonst wohl bei Meistern ersten Ranges findet, so bleiben dessen ungeachtet die Leistungen des Herrn Lotto immerhin von der hervorragendsten Art. Ausser dem siebenten Concerte von Bériot, der Teufels-Sonate von Tartini und dem Carneval von Venedig war es besonders ein von ihm selbst componirter Concert-Walzer, mit welchem er den rauschendsten Applaus ärntete. Es ist nicht zu zweifeln, dass, wenn Herr Lotto seine Kunstreisen nach den Hauptpunkten der civilisirten Welt fortsetzt, er in Kurzem einen europäischen Ruf sich erworben haben wird.

Da ich übrigens den Sonnabend noch in Leipzig verweilte, so fand ich auch noch Gelegenheit, den Thomaner-Chor zu hören, der wohl immer noch unter den Singchören der gelehrten Schulen den ersten Platz einnimmt. Die seit langen Jahren bestehende Einrichtung, nach welcher dieser Chor allsonnabendlich Nachmittags halb zwei Uhr einige Chor-Gesangstücke in der Thomaner-Kirche vorträgt, hat viel Erbauliches. Die zahlreich versammelte Zuhörerschaft folgte auch in der That den beiden Motetten von Richter und Hauptmann mit vieler Aufmerksamkeit. Eine grössere Kraft der Bassstimmen wäre wünschenswerth gewesen. Das jugendliche Alter der Oberschüler, die jetzt durchschnittlich weit eher, als dies früher geschah, zur Universität abgehen, macht wohl diesen Mangel erklärlich.

In Dresden wohnte ich im Hoftheater einer Aufführung von Richard Wagner's Oper „Rienzi" bei. Die treffliche Hofcapelle im Vereine mit dem nicht minder trefflichen Gesang-Personale brachte die Oper zu einer nach allen Seiten hin befriedigenden Darstellung. Herrn Tichatscheck's ausgiebiges Organ bewährt sich noch immer, auch in der sehr anstrengenden Rolle des Rienzi.

Auf meiner Rückreise machte ich noch in Herrnhuth die Bekanntschaft eines jungen Componisten, des Herrn Wilhelm Wauer, der durch sein Oratorium „Die Martyrer" den Beweis geliefert hat, dass er in vollem Maasse berechtigt gewesen wäre, die Kunst zum Lebensberufe zu wählen, wenn er es nicht vorgezogen hätte, ihr nur seine Mussestunden zu widmen. Sein Oratorium, in welches mir der talentvolle junge Mann schon früher einen Einblick gestattet hatte, verdiente in weiteren Kreisen bekannt zu werden. Der Mendelssohn'schen Schule sich anschliessend, hat sich der Componist doch eine Selbstständigkeit zu bewahren gewusst, die für seine Productivität ein rühmliches Zeugniss ablegt. Directoren von Sing-Vereinen möchte ich auch hier auf dieses wackere Werk, das der Autor desselben gern zur Ansicht darreicht, aufmerksam gemacht haben. P. T.

Für Männergesang-Vereine.

Es liegen uns die beiden ersten Nummern von zwei neuen Zeitblättern für Männergesang auf einmal vor, und wir entsprechen gern den Wünschen der Herren Herausgeber, indem wir unsere Leser darauf aufmerksam machen.

1. Deutsche Männergesangs-Zeitung. Herausgegeben vom märkischen Central-Sängerbunde unter Redaction seines Directors Rudolf Tschirch. Berlin, bei E. Schotte & Comp. Jahrgang II. Erscheint monatlich. Preis von April bis December 22½ Sgr. April-Nummer ein halber Bogen in 4.

Ueber die Entstehung u. s. w. erfahren wir Folgendes aus einem Artikel von Fl. Geyer in der Berliner Zeitung (Spener) vom 19. d. Mts.:

„Der Gedanke, den Angelegenheiten des Männergesanges einen eigenen Heerd zu gründen, ist im Schoosse des märkischen Central-Sängerbundes bereits seit längerer Zeit gehegt, namentlich aber von dem Dirigenten dieses aus über dreissig Filial-Sängerchören bestehenden Verbandes, Rudolf Tschirch, angeregt worden. Unter der Redaction desselben erschien vorläufig für ein Vierteljahr der Stoff im Selbstverlage. Alsbald jedoch durch die Zahl der Theilnehmer auf monatlich eine Nummer anwachsend, wurde diese erste „„Deutsche Männergesangs-Zeitung"" [Die Teutonia existirt ja schon seit Jahren. Wir wissen nicht, ob sie vielleicht eingegangen. Die Red.] einem Verleger von Fach, E. Schotte & Comp., in Commission gegeben, durch welchen die zwölf Nummern eines Jahrgangs für 1 Thlr. (ohne Post-Erhöhung) zu beziehen sind. Den Inhalt bilden Leit-Artikel, Vereins-Nachrichten, Mittheilungen über Gesangfeste, Empfehlungen guter, brauchbarer, neu erschienener Männergesänge, eine Art Feuilleton unter der Aufschrift Füllhorn und endlich eine gediegene Original-Composition für Männergesang von einem bewährten Componisten. Es liegen bis jetzt fünf Nummern dieses anspruchslosen und in treffend populärem Tone geschriebenen Blattes vor, das von einem durchaus anzuerkennenden, seiner Sache liebevoll ergebenen Bestreben geleitet wird. Dass der Verfasser in Beziehung auf die Ver-

edlung des Volkes durch sittlichen Gesang auf die Vereine einwirken will, sie zu sich heraufziehend und sie abziehend von allem seichten Treiben, dem diese Convente leicht verfallen, das beweis't der Aufsatz: „„Ueber die Wahl der Lieder““. Eine andere kleine Abhandlung lässt sich über die Nothwendigkeit der technischen Heran- und Vorbildung vernehmen; sie heisst: „„Wie steht's um das Notenlesen?““ wobei der Verfasser hindeutet, dass in dieser Beziehung die Schule weit mehr thun müsse, wenn sie in der wahrlich nicht kurzen Frist der Schulpflichtigkeit von 8—14 Jahren für das Erlernen der musicalischen Zeichenschrift Sorge zu tragen verpflichtet würde. Die bisher von der Zeitung gebrachten Lieder sind durchaus correct und interessant.“

Der Aufsatz „über die Wahl der Lieder“ ist allerdings recht gut gemeint, aber curios ist die „schwärmende“ Einleitung und namentlich folgende Stelle: „(Bei einem allgemeinen deutschen Gesangfeste) würden wir ein Postament errichten von der Höhe des Marien-Kirchthurmes und einen deutschen Mann darauf stellen, dessen Schläfe die Lorberkränze aller civilisirten Länder geschmückt haben — unseren Meyerbeer! Einen deutschen Eichenstamm in der Hand, würde er dirigiren, und aus tausend und aber tausend Kehlen würde es frisch und froh ertönen, dass Vater Arndt im Himmel Bravo klatschen müsste: Das ganze Deutschland soll es sein!“ — Wahrhaftig, allen Respect vor Meyerbeer, — aber zu einem Repräsentanten „deutscher Kraft und Einigkeit im Gesange“ könnte man doch keinen ungeeigneteren Mann im ganzen Reiche der Tonkunst wählen, als ihn. Man wäre versucht, die obigen Zeilen für einen berliner Witz zu nehmen, wenn man nicht leider die Erfahrung gemacht hätte, dass der einer Hauptstadt so unwürdige, wahrhaft kleinstädtische Local-Patriotismus der Berliner, der mit dem Worte „unser“ überall in aussermärkischen deutschen Landen die Sympathieen für Preussen abstösst, solche Dinge wirklich in vollem Ernst zu Tage brächte.

Ein Lied von R. Tschirch: „Der Zimmerg'sell“, in der April-Nummer ist der Ueberschrift nach „gemüthlich“; wir würden aber Spielereien wie: „er zimmert ein gangan- zes zes Haus Haus zu- zusam- sam- sam- sammen“ und glüht für sie „in Flam- Flam- Flam- Flammen“, nicht als Probe gegeben haben.

2. Die Sängerhalle. Deutsche Gesangvereins-Zeitung für das In- und Ausland. Begründet und herausgegeben von Müller von der Werra. Redigirt unter Verantwortlichkeit von Moriz Schäfer. Verlag von Ernst Schäfer in Leipzig. Erscheint wöchentlich in einem Bogen in 4. Preis vierteljährlich ½ Thlr.

Die uns vorliegende Probenummer mit der Jahreszahl 1861, aber ohne Tagesangabe, deutet wohl auf das Erscheinen der neuen Zeitung vom 1. Juli an. Sie enthält das vom Herausgeber unterzeichnete Programm. Bei dem letzten Gesangfeste in Coburg, wo auch das deutsche Sängerfest in Nürnberg beschlossen wurde, entstand der Gedanke, zur Anbahnung eines allgemeinen deutschen Sängerbundes ein Zeitungs-Organ zu gründen. Dieser Bund soll in Nürnberg zu Stande gebracht und die „Sängerhalle“ dessen Organ, Bureau und statistisches Journal werden. Der künftige Inhalt wird reichlich genug, ja, überreichlich angekündigt; versprochen werden auch „Bildnisse“ und holzschnittliche „Autographen“ (die Nummer enthält Silcher's Bildniss und dessen Nekrolog, aus der Illustrirten Zeitung abgedruckt, dessen erstes Original, wenn wir nicht irren, im Schwäbischen Mercur zu lesen war), ferner „Musterlieder“ („All-Deutschland“ von Müller v. d. W., mit der Bemerkung, dass dasselbe nicht componirt werden dürfe, da es Abt bereits für Nürnberg componirt habe!) und „Muster-Compositionen“ (dieses Mal Hymne von M. v. d. W., componirt von E. H. z. S., „Lobpreiset den Hort der Lieder!“).

Wir wünschen dem Unternehmen alles Glück, nur möge die Redaction bei dem Vielen, was das Blatt umfassen soll, „sich nicht zerstreuen lassen“. Den Ausdrücken „Muster-Lieder“ und „Muster-Compositionen“ wird es wohl erlaubt sein die Bedeutung des Wortes Muster, wie sie in „Muster-Zeitung“ gilt, unterzulegen. Sollten aber vollendete, als maassgebende Meisterstücke geltende Erzeugnisse darunter verstanden sein, so würde die literarische und musicalische Welt gegen das entscheidende Tribunal der Redaction wahrscheinlich Verwahrung einlegen, da dessen Competenz namentlich bei eigenen Leistungen, wie z. B. „All-Deutschland“, angezweifelt werden dürfte. Die Gesinnung macht noch keinen Dichter. Die Compositionen führen in der vorliegenden Nummer den allgemeinen Titel: „Musicalischer Lorberkranz. I. Blatt“, der ebenfalls nicht an allzu grosser Bescheidenheit leidet. Auch den undeutschen Ausdrücken: Sectionen, Bureau, Journal, Novitäten (sogar als Ueberschrift!), Personalien u. s. w., begegnen wir ungern in einer Zeitung für das deutsche Volk.

Aus einer Nachricht über das bevorstehende „Sängerfest in Nürnberg“ von Phil. Körber in Nürnberg theilen wir folgende Angaben von allgemeinerem Belang mit:

Im Vertrauen auf die edlen Gesinnungen der Bürgerschaft traten die Vorstände der vier grössten nürnberger Liedertafeln: Liederkranz, Singverein, Sängerlust und Union, zusammen. Mit einer Begeisterung, die nicht dankbar genug gerühmt werden kann, erklärte sofort eine grosse An-

zahl von Bürgern, darunter viele, deren Namen auch weithin im grossen Vaterlande einen guten Klang haben, ihre Theilnahme und Hülfsbereitwilligkeit. Die Vorstände entwarfen ein Bittgesuch an die höchste Stelle, um die Erlaubniss zur Abhaltung des Festes zu erwirken. [Sind denn die Sängerfeste in Baiern verboten?] Der Magistrat trat als Behörde der ersten Instanz eifrig fördernd ein und empfahl der hohen Regierung die Sache so warm, dass am 8. Januar 1861 bereits die Genehmigung Sr. Maj. des Königs zur Abhaltung des Festes in den Tagen vom 20. bis 23. Juli in Nürnberg eintraf. Zunächst bildete sich nun das Comite, dessen Ziel war, dass das Fest als ein deutsches Gesangfest ein Prüf- und Markstein werde, und erkennen lasse, wie hoch die Pflege des Liedes in allen deutschen Gauen bis jetzt gestiegen und was sie gewirkt. Zu diesem Ende mussten wir uns die thätige Theilnahme der grössten deutschen Meister des Liedes als Componisten und Auto-Directoren der uns von ihnen gelieferten Tonwerke erwerben. Wir können nach dem Maasse der Kräfte unserer Stadt etwa 4000 Sänger bewirthen; wir können aber keinem Vereine die Theilnahme (wenigstens in Form eines vollständigen mitsingenden Quartetts als Fahnen-Deputation muss jeder sich anmeldende Verein vertreten werden dürfen) am Feste versagen. Wir müssen eine Halle mit einem Podium für wenigstens 4000 Sänger und den nöthigen Raum für die Musiker, dann für eine Zahl von 11,000 Zuhörern bauen. Die Kosten werden sich auf etwa 60,000 Gulden rhein. (35,000 Thlr.) belaufen. Vier Bürger zeichneten sofort zusammen 20,000 Fl. So wurden denn auch die übrigen Mittel auf das rascheste beschafft.

Einladungen an die Componisten wurden erlassen; sie fanden überall einen liebevollen, ermunternden Wiederhall. Se. Hoheit der Herzog Ernst von Coburg, General-Musik-Director Lachner in München, dessen Bruder, Capellmeister Lachner in Mannheim, Otto in Dresden, Hiller in Köln, Abt und der greise Methfessel in Braunschweig, dessen liebe Briefe in rührender Weise seine Begeisterung für die herrliche Sache, das Lied und das Vaterland, athmen, Tschirch in Gera, Neeb in Frankfurt, Kalliwoda in Donaueschingen, Becker in Würzburg, Möhring in Neuruppin, Kücken in Stuttgart, Storch in Wien—Alle versprachen Lieder, die meisten sagten sofort auch ihre Mitwirkung am Feste selbst zu. Bis heute sind auch bereits zwölf Compositionen, die für grosse Massen berechnet sind und von tiefem musicalischem Werthe und hoher Auffassung der gewählten poetischen oder biblischen Stoffe zeugen, eingelaufen; sie werden eiligst gedruckt und an die Festgäste zur Einübung versandt. Bis heute sind Zusagen der Theilnahme von 172 Gesellschaften eingetroffen, und die Zahl der bereits namentlich angemeldeten Sängergäste ist auf 3602 gestiegen. Noch sind aber viele Liedertafeln, die starke Contingente stellen, mit ihren Namensverzeichnissen im Rückstande, und da die nürnberger Vereine allein über 300 Sänger stellen, so ist vorauszusehen, dass die Zahl eines Chors von 4000 Stimmen weit überschritten werden wird. Dankbar gedenken wir der besonnenen Freunde der guten Sache, welche schon in der Anlage ein Maass feststellten, durch das die räumliche Möglichkeit und die Ausführung als Gesangfest dem Feste gewahrt wurde. Schon erhebt sich das Grundgebälk der mächtigen, 1½ Morgen deckenden Halle auf dem grossen „Maxfelde", einer weiten anmuthigen Anlage, nördlich von, aber ganz nahe an Nürnberg. Uralte Castanien und Linden beschatten sie und den schönen, grossen Festplatz. Sie blühen lieblich, wie ein Symbol unserer Hoffnungen, unserer Wünsche. Möge des Friedens holde Sonne auch dem Feste lieblich strahlen!

„Das alles war schon einmal da!"*)

So nothwendig bei einer Musik Einheit der Harmonie und des Gesanges ist, eben so unzertrennlich ist von derselben die Nachahmung, oder noch besser: Anspielung auf die Natur. Jene erregen die Empfindungen, diese verstärkt, bestimmt sie, und zieht die Seele mit einer bezaubernden Kraft an sich, die, je nachdem unsere Einbildung durch sie beschäftigt wird, immer mehr zunimmt. Wie viel Eindruck eine solche auf irgend einen Gegenstand in der Natur anspielende Musik mache, erhellt aus den Opern, pantomimischen Ballets und einigen anderen wenigen Stücken, wo die Componisten dieser Regel gemeiniglich folgen.

Haydn, Ditters, Philidor und noch mehrere, die ich Kürze wegen übergehe, haben uns Symphonieen und ganze Partieen geliefert, worin sie die Bedeutung und den Hauptzweck ihrer Arbeit bestimmt haben, und wie vorzüglich gefallen sie nicht vor allen anderen, die das Ohr nur mit einem harmonischen Geräusch**) erfüllen, das zwar die Sinne betäubt, aber uns selten ans Herz greift! Ein Stück ohne Charakter, ohne Endzweck, wenn es auch bloss für Instrumente geschrieben ist, kann nie ein vollkommenes Product sein, weil der Setzer nie weiss, was er singen soll. Ich will zwar zugeben, dass er hier und da Melodieen und meistens dadurch auf solche Stellen anspielen könne, die ihm von ehemals gehörten Arien, Liedern oder irgend einem ausdrückenden Gesange, ohne dass er es gemerkt hat, geblieben sind; allein wie verhält sich

*) Nämlich im „Deutschen Mercur" vom Jahre 1776. Also schon vor beinahe hundert Jahren gab es Leute, welche bei der Musik Gegenstände und Ueberschriften verlangten.

**) Vgl. R. Wagner's „Brief an einen Freund".

dieses Stückwerk zum Ganzen? Was kann der Zuhörer dabei empfinden? oder vielmehr, wie will der Setzer ihn zwingen, das Nämliche zu fühlen, was er haben möchte, dass er fühlen soll?

Ja, höre ich Viele sagen, das mag wohl sein; aber gibt es denn nicht auch viele Stücke, die eben keinen Haupt-Charakter haben und doch unendlich gefallen? Beinahe alle Concerte, Soli, Symphonieen u. dgl. sind ohne Endzweck bearbeitet und bezaubern doch, wenn sie gut vorgetragen werden.—Wahr, sehr wahr; und ich schliesse mich auch nie von der Zahl der Hörenden aus, wenn Letzteres Statt hat; allein folgt denn hieraus, dass alle diese Stücke nicht noch besser gefallen würden, wenn man sie nach obiger Richtschnur behandelte? und würde das Vergnügen, das sie vielleicht jetzt nur auf unsere Sinne verbreiten, nicht im anderen Falle weit mehr auf das Herz wirken? Wer sich im Voraus von dieser Wahrheit überzeugen will, prüfe sich genau bei Anhörung einer Instrumental-Musik, bei der er sich weiter nichts denkt. Selten wird ihn eine Stelle rühren, es sei denn, dass sie mit seinen Lieblings-Empfindungen oder der eben zufälligen und augenblicklichen Lage seiner Seele etwas gemein habe; weicht aber die Folge des Stückes von der Reihe oder den Stufen dieser Empfindungen ab, so fällt die Seele wieder in den fühllosesten Zustand zurück, und wird nur alsdann wieder angezogen, wenn etwa eine ähnliche Stelle sie von Neuem aufruft. Was kann also der Componist bei einem solchen Stücke von Kennern und in ihrer Erwartung betrogenen Zuhörern wohl für einen Lobspruch erwarten, als höchstens den, dass sein Stück schöne Stellen habe, und dass solche, man wisse nicht, warum, aufgefallen seien?

Diese verschiedenen Betrachtungen, unter einen Augenpunkt zusammengezogen, werden uns nun freilich belehren müssen, dass das Theater der einzige Sitz der wahren und rührenden Tonkunst nicht allein bisher gewesen sei, sondern auch noch so lange sein werde, bis die Instrumental-Musik zu dem oben bestimmten möglichen Grade ihrer Vollkommenheit gelangen wird. S. Fhr. v. S.

Tages- und Unterhaltungs-Blatt.

** **Mainz,** im Juni. Am 17. d. Mts. wurden im hiesigen Theater unter Leitung des Herrn Capellmeisters Fr. Lux vom Vereine für Kirchenmusik in Verbindung mit anderen Gesangeskräften der Stadt Haydn's „Jahreszeiten" aufgeführt. Fräulein Barth vom Hoftheater in Wiesbaden sang die Partie der Hanne, und die beiden auch am Niederrheine als Oratoriensänger gefeierten Herren Schneider aus Wiesbaden und Hill aus Frankfurt die Partieen des Lucas und Simon. Das Werk war, was man namentlich in den fugirten Sätzen wahrnehmen konnte, mit grosser Sorgfalt einstudirt, und erregte die in allen Theilen gelungene Aufführung vor dem trotz der drückenden Hitze zahlreich versammelten Publicum enthusiastischen Beifall. Der Chor zählte ungefähr 130 Stimmen, die man nach dem erzielten Effecte auch als klingende bezeichnen konnte, und durch Verstärkung des Streich-Quartetts mit wiesbadener Kräften fand annähernd wenigstens das richtige Verhältniss zwischen Streich- und Blas-Instrumenten Statt. Für die Veranstaltung dieses Concertes verdient der Vorstand des Vereins alles Lob, weil es im Theater Statt fand und also einem Publicum für alle Plätze die hier seltene Gelegenheit bot, ein Oratorium zu hören.

Ueber die mit einer hier nie gesehenen Decorationspracht in Scene gesetzte und stets bei ausverkauftem Hause gegebene Oper „Faust" von Gounod kann auch ich Ihnen bestätigen, dass sie alle Vorzüge und Mängel der französischen Musik aufzuweisen hat, nämlich einerseits Leichtigkeit in der dramatischen Behandlung und pikante Instrumentirung, andererseits aber homophone und unisone Behandlung der Chöre, so wie Mangel an Durchführung der oft anregend auftretenden Motive. Sie trägt also keineswegs einen deutschen Charakter, wie zur Zeit in hiesigen Blättern behauptet wurde. — Herr Marpurg wird nun für die nächste Saison seine ganze Kraft der Oper widmen können; seine Stelle als Dirigent der Liedertafel wird in einigen Tagen schon Herr Rühl aus Frankfurt antreten, und kann man der Liedertafel zu dieser Acquisition jedenfalls Glück wünschen. — Schliesslich noch die Mittheilung, dass Herr Lux eine Kunstreise nach Belgien und England angetreten hat, um dort Orgel-Concerte zu geben.

Aus Stettin ist uns ein Artikel der „Neuen Stettiner Zeitung" Nr. 275 zur Ergänzung der Correspondenz in unserer Nr. 22 eingesandt worden, dem wir entnehmen, dass die gedachte Zeitung dem Kirchen-Concerte für den Gustav-Adolf-Verein in ihren Nummern 154, 157 und 166 drei vorbereitende und empfehlende Artikel gewidmet hat. — Alles Uebrige (von beiden Seiten uns zugegangene) kann weder die Sache der Kunst noch das grössere Publicum interessiren.

Nach Wien. Die „Deutsche Musik-Zeitung" enthält in ihrer Nr. 25 eine derbe Replik des Herrn Karl van Bruyck an einen Herrn Ed. Kulke, der in der leipziger „Neuen Zeitschrift" die wiener Kritik der Herren Hanslick, Speidel, Bagge, van Bruyck hofmeistert. (Die des Herrn L. A. Zellner wird ihm wohl recht sein!) Wir machen daraus und auch aus sonstigen Mittheilungen die Erfahrung, dass unsere ehrenwerthen Collegen von der Deutschen Musik-Zeitung noch viel zu jugendlich und heissblütig sind, sonst würden sie nicht jedem Hahn, der, oft noch mit der Eierschale auf dem Kopfe, für seinen Hühnerhof gegen sie ankräht, den Gefallen thun, ihm zu bezeugen, dass sie ihn gehört hätten. Haben sie doch in ihrer nächsten Nähe ein Blatt (oder „Blätter", wie es sich nennt), dessen feile Lobhudeleien nach der einen, und dessen gemeine Ausfälle nach der anderen Seite hin sie an den Stil dieser Handlanger beim Tempelbau der Zukunft gewöhnen müssten. Solche Wesen zu „versengen mit heiliger Lohe", lohnt wahrlich nicht der Mühe; es bedarf nicht des „dreimal glühenden Lichtes" eines edlen Zornes, um in ihnen „des Pudels Kern" zu zeigen, den ja doch ein Jeder kennt.

Verantwortlicher Herausgeber: Prof. *L. Bischoff* in Köln.
Verleger: *M. DuMont-Schauberg*'sche Buchhandlung in Köln.
Drucker: *M. DuMont-Schauberg* in Köln, Breitstrasse 76 u. 78.

Niederrheinische Musik-Zeitung

für Kunstfreunde und Künstler.

Herausgegeben von Professor *L. Bischoff.* — Verlag der *M. DuMont-Schauberg*'schen Buchhandlung.

Nr. 27. KÖLN, 6. Juli 1861. IX. Jahrgang.

Karl Friedrich Zelter*).

I.

In den trüben Tagen des Unglücks der preussischen Monarchie im Jahre 1806, doppelt gebeugt durch den Fall des Vaterlandes und durch den Tod einer geliebten Gattin, begann Zelter eine Selbstbiographie, „für jetzt keines anderen Zweckes sich bewusst, als sich eine Musse zu erheitern, die ihm das schwere Doppelleid auflegte“, wie er selbst zu Anfang derselben sagt.

Sein Enkel, der Herausgeber der Lebensbeschreibung unter obigem Titel, Herr Dr. Wilhelm Rintel, „fand erst vor wenigen Jahren zufällig in der Bodenkammer eines Gutes in Pommern das Material zur Biographie seines Grossvaters“. Es besteht in der Auto-Biographie, welche beinahe zwei Drittel des Buches füllt (S. 1—191), und in Briefen an die Familie, welche Dr. Rintel zur Fortsetzung der Lebensbeschreibung benutzt hat. Wie es uns nun vorliegt, bietet das Buch in seinem mässigen Umfange ein sehr anziehendes Ganzes dar, für dessen Mittheilung und Vervollständigung wir dem Bearbeiter zu grossem Danke verpflichtet sind; denn ausser dem Fesselnden, was Zelter's eigene Aufzeichnungen haben, die leider nur bis zum Jahre 1800 gehen (Zelter war am 11. December 1758 während des siebenjährigen Krieges zu Berlin geboren, er starb den 15. Mai 1832), trifft auch die Ergänzung die richtige Mitte zwischen zu grosser Ausführlichkeit und zu flüchtiger Skizzirung, und gibt in sorgfältiger, einfacher, nirgends gezierter noch gespreizter Darstellung ein Bild des trefflichen Mannes und seines Wirkens, so dass wir das Buch wohl nicht besser empfehlen können, als wenn wir sagen, dass es die würdige Einleitung, ja, den nothwendigen ersten Theil zu Göthe's Briefwechsel mit Zelter bildet. Wenn Dr. Rintel in dem Vorworte sagt: „Seit Zelter's Hinscheiden sind beinahe dreissig Jahre verstrichen; die Zahl derer, welche ihn gekannt, geliebt und verehrt haben, ist beträchtlich geschmolzen; aber dennoch wage ich zu hoffen, dass dieses Buch Leser finden werde“ —, so wird diese Hoffnung gewiss nicht getäuscht werden.

Auch ist es eine Wahrheit, wenn der Bearbeiter sagt, dass „die Nachwelt Zelter zu früh vergessen und viel an seinem Gedächtnisse gut zu machen hat“.

Aber ist es denn Zelter'n allein so ergangen? Sind nicht Viele, sehr Viele aus jener Zeit, in welcher die selbstverschuldete Schmach Deutschlands die Wiedergeburt des niedergeworfenen Preussen erzeugte, die sich in gemeinsamem Streben zu neuer Thatkraft ermannten, und bewusst und unbewusst, durch sichtbaren Bund und durch geistiges Band vereinigt an der Erstarkung des Vaterlandes arbeiteten, — sind nicht Viele von ihnen von der Nachwelt zu früh vergessen worden? Jetzt erst weckt der neue Aufschwung des Staates und die Sehnsucht nach Männern ihr Andenken wieder auf. Zu jenen energischen Naturen, zu jenen gestählten Charakteren, die da wussten, was sie wollten, und Muth, Kraft und Ausdauer hatten, um es durchzusetzen, gehörte auch Zelter; sein grosses Verdienst besteht hauptsächlich darin, dass er der Regierung die Pflege und Unterstützung, die Förderung der Kunst im Staate ans Herz legte, und dass er nicht nachliess, bis dass es ihm gelang, sein Ziel zu erreichen.

Aber freilich, welch einer Regierung! Wie war sie durchdrungen von dem Grundsatze, dass nur von innen heraus der Staat neu geboren werden könne, dass nur der Geist lebendig und stark mache; einer Regierung, die auf den Trümmern des Staates, von Lasten aller Art erdrückt, von den unerhörten Erpressungen des im Lande schaltenden Feindes ausgesogen, dennoch die Mittel fand, die

*) Karl Friedrich Zelter. Eine Lebensbeschreibung. Nach auto-biographischen Manuscripten bearbeitet von Dr. Wilhelm Rintel. Berlin, Verlag von Otto Janke. 1861, II. und 304 S. 8.

Akademie der Künste aufrecht zu erhalten, zu ergänzen und zu lebensvollem Wirken anzuregen, und eine neue Universität zu gründen.

Schon 1807 wurde der Maurermeister und Director der berliner Sing-Akademie zum Assessor und Ehren-Mitgliede der Akademie der Künste ernannt, und im Juni 1809 eine Professur der Tonkunst an derselben Akademie gegründet, weil man in Zelter den Mann gefunden hatte, der für diesen Kunstzweig ein neues Leben, eine neue Ordnung im Staate schaffen und dadurch auch von dieser Seite aus zu der geistigen Erhebung des Volkes wirken könne. Dazu aber musste der Mann sich ganz diesem Berufe hingeben können, er musste sein Handwerk, das er immer noch mit Ehren, wenn auch durch die schlechten Zeiten mehr mit Verlust als Gewinn geführt hatte, aufgeben: es musste für seine Existenz gesorgt werden. Und das geschah. Der König ernannte ihn zum Professor der Musik und Referenten beim Ministerium in allen musicalischen Angelegenheiten (mit Ausnahme der Oper) mit einem Gehalte, das ihm eine unabhängige und sorgenfreie Stellung sicherte, und — der Cultus-Minister Wilhelm von Humboldt hatte Geld für diese Stellung — im Jahre 1809 — für die Musik!

„Nun wäre ich in meinem Elemente," — schrieb Zelter — „und will sehen, was uns noch in unseren Jahren und Zeiten wird gelingen wollen."

Von da an trat in unserem Staate die Musik in die Reihe der akademischen Künste. Der Staat hatte bisher gar nichts für sie gethan, trotzdem dass die Könige Friedrich II. und Friedrich Wilhelm II. dieser Kunst sehr zugethan waren und sie bekanntlich selbst übten, indem jener die Flöte, dieser das Violoncell zum Lieblings-Instrumente gewählt hatte. Die Tonkunst erfreute sich allerdings durch diese Fürsten grosser Unterstützungen aus ihren Privat-Schatullen, aber sie blieb stets Sache des Hofes.

Es ist höchst interessant, in den Briefen aus dem Jahre 1809, die Zelter aus Königsberg nach Hause schrieb, die einfachen, ungeschmückten Schilderungen des damaligen Lebens in den höchsten Kreisen in Königsberg während der schweren Prüfungszeit für das königliche Haus und den ganzen Staat zu lesen. Ausser den beiden Majestäten und der Prinzessin Wilhelm empfing namentlich der Kronprinz — nachher Friedrich Wilhelm IV. — den musicalischen Maurermeister aus Berlin sehr häufig, fast täglich, und mit Männern wie Fürst Radziwill, Beyme, Dohna, Kalkreuth, Delbrück, Humboldt, Dönhoff, Stägemann, Hufeland, Zenker, Altenstein, Scharnhorst u. s. w. war er während der ganzen Zeit seines Aufenthaltes (von Mitte Juli bis Mitte September) in Verkehr, und wurde stets zu den Reunionen bei Hofe und zu den Kreisen der Prinzen und höchsten Staatsbeamten eingeladen.

Diese Briefe umfassen S. 223 bis 265 des Buches. Wir theilen Einiges daraus mit:

„Den 26. Juli. Das ist ein Herrenleben, oder besser gesagt: ein Schlaraffenleben. Gestern Abends war ich bei den jungen Prinzen des Königs zum Abendessen, wo man recht vergnügt gewesen ist. Die königlichen Kinder gefallen mir sehr wohl, besonders der Kronprinz, der ein recht wackerer, ernsthafter Jüngling zu werden im Begriffe ist, und ich kann recht sagen, dass ich mich darüber höchlich freue, auch Delbrück's wegen. Nach und nach fange ich an, mich hier ordentlich an- und einzusiedeln, und Ihr könnt nun sehen, wie Ihr ohne mich fertig werdet. Einen offenen Freitisch habe ich schon. Der Minister Graf Dohna hat mir auf beständig ein Couvert angeboten, welches ich um so lieber angenommen habe, da ich dicht neben ihm wohne und immer alte Bekannte an seiner Tafel finde, besonders den Staatsrath von Humboldt, der mein Chef ist. Diesen Mittag bin ich beim Feldmarschall Grafen Kalkreuth, den ich noch nicht kenne.

„Dem Bruder der Königin, Prinzen Georg von Mecklenburg, habe ich gestern aufgewartet, ihn aber nicht getroffen. Den Fürsten Radziwill habe ich gestern in der Kirche gesprochen; heute werde ich zu ihm gehen. Wenn nur nicht Alles so weit aus einander und das beschwerliche Laufen wäre! Man muss beständig vor sich her sehen; sieht man sich gar zu viel um und nach den Gesichtern der artigen Königsbergerinnen hin, blautz, liegt man auf der Nase. Es gibt sehr artige weibliche Gestalten hier, hässliche gar nicht, es müssten denn solche sein, die von anderswo hergekommen sind; dabei kleiden sich die Frauenzimmer mit Geschmack und Sauberkeit; das geringste Mädchen ist reinlich gekleidet; selbst das Bettelvolk ist nicht schmutzig. Die Berliner gefallen sich übrigens hier wenig.

„Abends nach 10 Uhr. Vormittags war ich beim Fürsten Radziwill, der mich sehr freundschaftlich empfing und zu seiner Frau (Tochter des Prinzen Ferdinand) führte, mit der ich dann etliche Stunden sehr artig verplaudert habe. Sie zeigte mir alle ihre Kinder und war im höchsten Grade herablassend. Das Diner beim Grafen Kalkreuth war von angenehmer Gesellschaft. Ich traf hier den Banco-Director Reichard aus Berlin, und bin mit ihm nach Tisch aus der Stadt gefahren und habe sehr schöne Gegenden um Königsberg gesehen.

„Den 30. Juli. Als ich gestern Abends nach Hause kam, fand ich die Cabinets-Ordre des Königs, worin mir derselbe die Erlaubniss gibt, meine geistlichen Concerte am Charfreitage und am ersten Ostertage im Saale des

königlichen Opernhauses aufzuführen. Dieses zu bewirken, war die Absicht meiner beschwerlichen Reise nach Königsberg. Die Herren Capellmeister in Berlin hatten sich einfallen lassen, mir den Charfreitag und die Aufführung des Todes Jesu wegschnappen und für sich auf beständige Zeiten vorbehalten zu wollen, indem sie erklärt hatten, der Saal des königlichen Opernhauses gehöre gleichsam ihnen ausschliesslich, und wenn ich ihnen helfen wolle, ihre Musiken aufzuführen, so wollten sie mir auch helfen, d. h. ich sollte für alle meine Mühe und Arbeit mit den Brosamen fürlieb nehmen, die von dieser Herren Tische fielen. Mit Briefen von Berlin aus war die Sache viel zu weitläufig und unsicher, also war das Kürzeste und Sicherste eine Reise hieher. Ich kenne die Bequemlichkeit und Unentschlossenheit der Herren Capellmeister von langer Zeit her; darum sagte ich keinem Menschen von der Sache und reis'te getrosten Muthes hieher, und nun mögen sie in Gottes Namen erfahren, was ich in Königsberg will und gewollt habe.

„Auf morgen Abend bin ich wieder zum Kronprinzen eingeladen, wohin ich sehr gern gehe; es ist ein vortrefflicher junger Mann.

„Gestern früh, als ich beim Kronprinzen war, sagte mir dieser, die Königin freue sich darauf, mich zu sprechen, und ich könne alle Tage um 12 Uhr zu ihr kommen.

„Gestern Mittags fuhr ich mit dem Banco-Director Reichardt hinaus vors Thor auf ein Landgut des hiesigen Banquiers Oppenheim, wo ich den ganzen Tag recht angenehm verlebt habe und erst Abends 11 Uhr zu Hause eingetroffen bin. Man begegnet mir hier überall mit der grössten Achtung. Du darfst über alle diese schönen Dinge keineswegs bange sein um mich; ich weiss sie zu nehmen und werde mich, so Gott will, bald wieder in meine alten Verhältnisse zu finden wissen. Das ganze Wesen ist wie der Schaum des Champagners; er schmeckt gut auf den Augenblick, ernährt aber nicht auf die Länge. Das weiss ich längst und setze also darein keine Hoffnungen; aber da es nun sein soll, ist es mir lieber so, als umgekehrt.

„Den 5. August. Hier ist man in grosser Sorge über den Waffenstillstand*). Die Gräfin Voss meinte am Sonntage, warum sie denn den Krieg angefangen hätten, wenn sie so beschliessen wollten? — Das meine ich auch, und Du weisst recht gut, dass ich nicht heute erst so denke. Ein junger Herr S. aus H., der die Eierschalen noch auf dem Kopfe sitzen hat, sagte gestern Abends in Gegenwart des Grosskanzlers, es sei eine Schande, ein Deutscher zu sein, man müsse ganz weggehen aus Deutschland. Da Niemand antworten wollte, so sagte ich: „„Dadurch wird die Luft rein werden, und ich werde hier bleiben."" Diese Herren H.......r denken, sie hätten das Heil der Welt in ihrem Säckel, und wenn sie davon gingen, wäre Alles aus. Mögen sie doch gehen mit ihrem unseligen Gelde und einmal versuchen, uns den Regen und den Sonnenschein fortzunehmen. — Als er ging, nahm er von mir nicht Abschied; das hatte ich davon. Vielleicht wird er dadurch vorsichtiger, im Angesichte deutscher Männer etwas anständiger zu reden. Adelheid schreibt mir, dass Hellwig krank geworden sei. Er hat seine Zeit schlecht gewählt, krank zu sein. Ich darf nur einmal den Rücken wenden, gleich haben sie alle keine Nerven mehr.

„Dinstag, 15. August. Gestern Abends also — war Vetter Michel da, wirst Du denken, aber nicht also! Das war ein grosses Wesen! Beim Kronprinzen war der ganze Hof *in pleno*, König, Königin, alle Prinzen und Prinzessinnen, alle Minister, Kanzler und ersten Honoratioren des Königreichs beisammen, und also, wie sich schon von selbst versteht, auch ich. Die Königin erschien unendlich graziös, und nachdem sie ausgeruht, ihre Kinder und den Hof begrüsst, ging sie umher und kam auf diese Weise auch an mich. Sie frug mich, ob ich gute Nachrichten von den Meinigen hätte, welches ich bejahen konnte, da ich die Briefe vom Sonntage hatte. Ich sagte, dass meine Kinder am 3. August alle meine Fenster in meinen Häusern mit Lichtern und Blumen geziert hätten, und dass meine Schwester dabei das Regiment führe. Als ich ihr endlich noch sagte, dass ich gegen vierzig Fenster nach der Strasse zu hätte, da wunderte sie sich und sagte: „„Das muss wohl eine Menge Geld kosten."" — „„Wo ein Lichtzieher ist, Ihro Majestät,"" erwiderte ich, „„hat man solche Sachen am wohlfeilsten; aber die Frauen im Hause wissen die Sachen auch schon so einzurichten, dass das Haus erhalten und der Name des Königs nach Würde und Ehre verherrlicht werde, und der Hausvater gibt gern, in der festen Hoffnung, Gott werde seinen König und ihn nicht verlassen.""

„Nun trat der König heran und fragte, wie mir's in Königsberg gefiele. Ich antwortete, es gefalle mir überall am besten, wo mein König wäre; so dächten alle Berliner, denen es natürlich auch in Berlin nicht eher wieder gefallen würde, bis sie ihren Landesvater wieder unter sich wüssten."" Der König schien diese Art, zu reden, nicht ungnädig aufzunehmen und sprach noch Manches; dann ging die Musik an. Capellmeister Himmel spielte erst eine Sonate, dann ward eine italiänische Arie gesungen, und darauf folgte eine Composition von mir: „„Die Gunst des Augenblicks"", worin Gern seine tiefe Bassstimme recht auslegen konnte.

„Das Gedicht ist von Schiller, und wie Gern die Worte sang:

*) Von Znaym den 14. Juli 1809, vor dem wiener Frieden.

[*]

Aus den Wolken muss es fallen,
Aus der Götter Schooss das Glück;
Doch der mächtigste von allen
Herrschern ist der Augenblick!

konnte ich eine tiefe Wirkung dieser herrlichen Worte wahrnehmen. Nach der Musik kam die Königin an mich heran, nannte das Gedicht herrlich und meine Composition schön. Auch der König kam wieder und fragte, ob ich diese Composition jetzt gemacht hätte. Ich sagte, ich hätte sie in den ersten angstvollen Tagen der letzten Zeiten zu meiner Erheiterung und Stärkung in Berlin componirt, weil ich aus der Erfahrung wisse, dass thätige Beschäftigung das einzige und beste Mittel sei, grosse Unglücksfälle, an welchen mein Leben reich sei, männlich zu ertragen; ja, ich hätte gefunden, dass grosse Leiden auf diese Art das Herz bessern, den Willen befestigen und die Kraft vergrössern; denn ich hätte seit drei Jahren meine besten Compositionen gemacht. Mein Gewerbe habe gelegen und liege noch; die Musik habe mir unterdessen Trost, Ehre und auch etwas Brod gegeben, mein Haus zu erhalten, und nun könne und wolle ich sie auch Zeit meines Lebens nicht verlassen, denn sie habe mich in der Zeit der grössten Noth nicht verlassen.

„Endlich wurde in den Garten gegangen und unter freiem Himmel zu Abend gespeis't. Der Hof und die Generalität mit den Ministern sass an einer Tafel, und näher am Hause waren andere Tafeln servirt, wo denn ordentlich soupirt wurde. Wir hatten an unserem Tische weissen und rothen Franzwein. Himmel schlich sich an die königliche Tafel und stahl sich eine Bouteille Champagner, die er im Triumph herbei brachte. Er schenkte mir ein Glas ein, und ich brachte des Königs Gesundheit aus. Als der König merkte, dass es an unserer Tafel lustig zuging, stand er auf und kam zu uns. Wir mussten sitzen bleiben und uns nicht stören lassen; so ging er herum und sprach mit Diesem und Jenem. Der Abend war still, heiter und warm. Die Geschichte dauerte bis nach 11 Uhr; da stand die Königin auf und somit Alles.

„Vorgestern, Donnerstag, am 17. August, ward hier im Hause des Kronprinzen in der Stille der Todestag Friedrich's des Grossen begangen. Die Feier bestand in vier Reden, zwischen welchen die Musik abwechselte. Die erste Rede hielt Dr. Delbrück, der Erzieher des Kronprinzen, die zweite ein alter Kriegsrath, Namens Scheffner; die dritte Rede wurde von mir gehalten, und die vierte vom Professor Heillman. Da jeder von uns Rednern sein Thema über den grossen König ohne Wissen des Anderen gewählt hatte, so kam eine ganz gute Verschiedenheit von Betrachtungen zum Vorschein, und ich darf wohl von meinem ungefähr fünfzehn Minuten langen Vortrage sagen, dass er nicht ohne Eindruck war.

„Gegenwärtig waren: die Königin mit ihren Kindern, Prinz Georg, Fürst Radziwill, Minister Dohna und noch mehrere Minister und Staatsräthe, fast alle Consistorialräthe und Superintendenten, General-Lieutenant Dierken, Ober-Gouverneur des Königreichs Preussen, der Oberst-Lieutenant von Gaudi, zweiter Gouverneur desselben, Geh. Rath Hufeland und eine Menge anderer bedeutender Personen. Die Sache hatte nach 6 Uhr angefangen und war etwa um halb 9 Uhr zu Ende. Nachdem Alles vorbei war, kam der alte Scheffner an mich heran, drückte mir die Hand und sagte, er freue sich, dass es noch Leute in der Welt gebe, die den Muth hätten, den Grossen die Wahrheit ins Gesicht zu sagen. Der Geh. Staatsrath Klewitz nannte meine Rede originel, und der alte Consistorialrath Borowsky schüttelte mir die Hand und sagte: „„Das war kurz, aber kräftig."" Ich weiss nun wirklich selber nicht, wie das in meinen schlichten Worten liegen soll, und wie man Aufhebens machen kann, wenn ein verständiger Mann verständig spricht. Ich hatte meine Rede am Donnerstag früh erst aufgeschrieben, wesshalb sie wirklich flüchtig genug gerathen ist."

Für Zelter begann nach seiner Rückkehr (23. September 1809) in Berlin eine amtliche Thätigkeit von so ungeheurem Umfange, dass man beim Studium der nachgelassenen Papiere sich fragt, wie ein Mann solchen Anforderungen habe genügen können. Denn ausser seiner sing-akademischen Beschäftigung, ausser einer angestrengten Lehrthätigkeit bearbeitete er das ganze Ressort seiner Kunst, die Oper abgerechnet. Seine Stellung war etwa die eines musicalischen Censors, und sämmtliche Prüfungen von Organisten, welche Anstellung suchten, Prüfungen von Gesuchen um Aufnahme in das Orgel-Institut und Begünstigungen des Musik-Studiums durch königliche Unterstützung, sämmtliche Orgel-Visitationen, alle Referate in Kunstsachen, die das Ministerium des Unterrichts bedurfte, gingen durch seine Hände. Hieran knüpfte sich die Nothwendigkeit einer Menge von schriftlichen Arbeiten.

Mehrere Tausende solcher Schriftstücke finden sich in dem Nachlasse. Den wichtigsten Briefen ist Antwort im Concepte beigefügt, und es gibt keinen Theil seiner Kunst, den Zelter nicht überdacht und bearbeitet hat. Aufsätze über Melodie, Rhythmus, einzelne theoretische Streitpunkte oder Feinheiten, Orchester, Singstimme (eine fast vollendete Singschule), kritische Aufsätze über bedeutende Musiker aller Zeiten und ihre Werke sind vorhanden, zum Theil von so hohem Werthe, dass es zu den Wünschen und Hoffnungen des Herausgebers dieser Biographie gehört, das Wichtigste unter diesen Arbeiten später durch den Druck zu verbreiten.

Solche Thätigkeit Zelter's bei dem Einflusse, welchen er als musicalischer Rath auf seine vorgesetzte Behörde ausübte, bei dem Vertrauen, welches sein ehrenhafter Charakter ihm erworben, gab der musicalischen Kunst im preussischen Staate eine Stellung, die sie vorher nicht besessen. Der Staat übernahm es nunmehr, etwas für die Ausbildung der Musiker zu thun durch Unterricht, Stipendien und andere Vergünstigungen, welche schon längst der Malerei und Plastik zu Theil geworden waren. Bedenkt man, in welcher trüben politischen und financiellen Lage damals das Vaterland sich befand, wie Zelter selbst fortwährend von Sorgen für seine Existenz belagert war, so muss man die Energie des Mannes bewundern, der solchen Verhältnissen so wichtige Begünstigungen seiner Kunst abrang, dieselben zu erhalten und zu erweitern wusste.

Aus Stuttgart.

Im Juni 1861.

Mit dem abgelaufenen Jahre 1860—1861 hat der Verein für classische Kirchenmusik das vierzehnte Jahr seit seiner Gründung zurückgelegt; er hat sich bestrebt, während dieser langen Reihe von Jahren sein Ziel, die Weckung und Förderung echten Kunstsinnes durch Einübung und Aufführung kirchlicher Musikwerke, vorzugsweise älterer Meister, unverrückt im Auge zu behalten. Die 66 Aufführungen, welche der Verein seinen Mitgliedern und dem grösseren Publicum bis jetzt gegeben hat, mögen dies bezeugen, und neben diesen haben seine Mitglieder bei liturgischen Andachten und verschiedenen Concerten, insbesondere mehrfach in den Abonnements-Concerten der königlichen Hofcapelle, mitgewirkt; wogegen nun seit einigen Jahren durch das freundliche Entgegenkommen der betreffenden Behörden und Künstler die Erfüllung des längstgehegten Wunsches, die grossen Werke unserer Meister mit vollständiger Orchester-Begleitung zur Aufführung zu bringen, dem Vereine selbst auch ermöglicht worden ist. Neben einer grossen Anzahl kleinerer Werke — Choräle, Lieder, Psalmen, Motetten, Cantaten von älteren und neueren Meistern (Palestrina, Anini, Gallus, Eccard, Hassler, Vulpius, Prätorius, Josquin des Prés, Lassus, Durante, Vittoria, Gabrieli, Schütz, Pachelbel, Frescobaldi, Caldara, Marcello, Carissimi, Pergolese, M. Frank, Graun, J. und M. Haydn, Arcadelt, Rosenmüller, Goudimel, Neumark, Hammerschmidt, Leo, Joh. Mich. Bach, J. Sebastian Bach, Händel, Hasse, Jomelli, Mozart, Beethoven, B. Klein, Mendelssohn, Homilius, Scarlatti, Gluck, Bortnianski, Crüger u. s. w.) — sind durch den Verein an grösseren Werken (und zwar mehrere wiederholt) unter der Direction des Professors Dr. Faisst gegeben worden: von Astorga: das *Stabat Mater*; — J. S. Bach: die Johanneische Passionsmusik, die *H-moll*-Messe, das Weihnachts-Oratorium; — Händel: Messias, Samson, Maccabäus, Jephta, *Te Deum*, Josua, Israel, Saul, Athalia; — Mozart: das *Requiem*; — Mendelssohn: Paulus, Elias, Athalia, Christus; — Schneider: Das Weltgericht; — Spohr: Die letzten Dinge.

In dem jüngst abgelaufenen Vereinsjahre fanden folgende Aufführungen Statt:

1) am 25. Juni 1860 (in der Stiftskirche): *Te Deum* von Händel, Hymne von Mendelssohn und Orgel-Vorträge;

2) am 16. October 1860 (in der Stiftskirche): das Oratorium Athalia von Händel, unter gefälliger Mitwirkung von Frau Dr. Leisinger, Fräul. Marschalk, Fräul. Panocha, Fräul. Trüschler, der Herren Rauscher und Schütky, so wie der königlichen Hofcapelle;

3) am 19. December 1860 (in der Leonhardskirche): ein Theil des Weihnachts-Oratoriums von J. S. Bach, so wie mehrere kleinere Chor- und Orgelstücke;

4) am 28. Mai 1861 (im Königsbau): das Weihnachts-Oratorium von J. S. Bach, unter gütiger Mitwirkung von Frau Dr. Leisinger, Fräul. Marschalk, Herrn A. Jäger und der königlichen Hofcapelle.

Während beim Beginne des verflossenen Vereinsjahres die Zahl der Mitglieder

a)	26	mit Familienkarte zu 4 Personen	= 104	Billette,
b)	106	„ „ „ 3 „	= 318	„
c)	28	„ Einzelkarten	= 28	„
zus.	160		mit 450	Billetten

betrug, hat sich dieselbe nun auf

41 zu *a*	= 164	Billette,
185 zu *b*	= 555	„
109 zu *c*	= 109	„
zus. 335	mit 828	Billetten

gestellt.

Nur die durch diese erfreuliche Vermehrung der Mitgliederzahl bewirkte erhebliche Erhöhung der Jahres-Einnahme machte es möglich, im abgewichenen Vereinsjahre zwei Aufführungen unter Mitwirkung des königlichen Hof-Orchesters zu geben, und gleichwohl hätte man mit einem Deficit abschliessen müssen, wenn nicht Seine Königliche Majestät die für die Benutzung der Säle des Königsbaues zu der letzten Aufführung erwachsenen sämmtlichen Kosten (109 Fl. 35 Kr.) gnädigst nachzulassen geruht hätten.

An Vermögen besitzt der Verein ausser seinen Musicalien so gut wie nichts; Ersparnisse anzulegen ist ihm bis jetzt noch nicht vergönnt gewesen. Der Vorstand legt

desshalb allen Mitgliedern die dringende Bitte ans Herz, dem Vereine fortan ihre thätige Theilnahme erhalten und wo immer möglich seine Interessen durch Gewinnung neuer Mitglieder fördern zu wollen.

Die Einnahme des Jahres (1948 Fl.) hat nach Bestreitung aller Kosten nur einen Cassenbestand von 107 Fl. übrig gelassen.

Der jährliche Beitrag ist für eine Familie von vier Personen 5 Fl., von drei Personen 4 Fl., für Einzelne 2 Fl. 42 Kr.

Ueber Choral-Begleitung auf einer so genannten Viertel-Orgel.

In der Kunstsprache nennt man bekanntlich eine Orgel eine ganze, wenn sie im Haupt-Manual Principal 16 Fuss, eine halbe, wenn sie im Haupt-Manual Principal 8 Fuss, und eine Viertel-Orgel, wenn sie im Manual Principal 4 Fuss hat. Es fehlt diesen letzteren, deren es auf dem Lande gar viele gibt, in der Regel leider an einem Pedale. Das vorhandene Pfeifenwerk ist dazu in den älteren Werken dieser Art herzlich schlecht disponirt. Hat die Orgel etwa zehn Züge, so befinden sich darunter gewöhnlich ausser Cornet und Trompete auch noch Sexquialter und Mixtur. Unter den übrigen, flötenartigen Stimmen stehen dann insgemein zwei achtfüssigen ein zweifüssiges und drei vierfüssige Register gegenüber.

Die Begleitung des Gemeindegesanges fordert je nach den Umständen entweder *a*) eine recht kraftvolle, oder *b*) eine mittelkräftige, oder *c*) eine mittelschwache, oder *d*) eine eigentlich schwache Begleitung. Für *a, c, d* reicht eine Viertel-Orgel zur Noth aus, indem für *a* das volle oder fast volle Werk, für *d* eine oder auch zwei achtfüssige Flötenstimmen und für *c* zu den beiden letzteren noch eine vierfüssige sanfte Stimme benutzt werden kann. Aber für *b* eignen sich die vorhandenen Register bei dem Mangel hinreichend deckender Stimmen nicht. Ich schlage desshalb für diesen Fall folgendes Auskunftsmittel vor:

Man registrire, wie folgt, und spiele den Choral um eine Octave tiefer, als vorgeschrieben:

Entweder:	Oder:
Gedact 8 Fuss,	Gedact 8 Fuss,
Gedact 4 Fuss,	Quintatön 8 Fuss,
Gambe 4 Fuss,	Gedact 4 Fuss,
Principal 4 Fuss.	Gambe 4 Fuss,
Octave 2 Fuss *ad lib.*	Principal 4 Fuss,
	Octave 2 Fuss*).

*) Sollte das eine oder andere der hier zusammengestellten Register nicht vorhanden sein, so nehme man dafür ein entsprechendes anderes.

Es ist hiedurch viel Tonfülle, so wie eine wirklich schöne und frische Klangfarbe gewonnen, wobei obendrein die Melodie recht klar hervortritt.

Die vermehrte Tonfülle, so wie die veränderte Klangfarbe erklären sich durch den Umstand, dass die Register hier ihren Charakter als acht-, vier- und zweifüssige gleichsam verlieren und gewisser Maassen den der sechszehn-, acht- und vierfüssigen Stimmen annehmen. Das klare Hervortreten der Melodie aber rührt, wie es scheint, daher, dass gerade in der Region, in welcher sich dieselbe bewegt, namentlich die acht-, vier- und zweifüssigen Stimmen ihre ganze Fülle haben.

Man kann einwerfen, dass hier, wie bei dem Gesange für Männerchöre, die Begleitung nur enge Harmonie zulässt. Indess besitzen wir einerseits auch vortreffliche Choralbücher mit durchweg enger Harmonie, und andererseits sind die Organisten unserer Zeit zu solchen Abänderungen der gewöhnlichen Harmonisirung, welche hier durch die Beschränktheit des Tonumfanges bisweilen nöthig werden, wohl befähigt.

Die beste Empfehlung des hiedurch mit warmem Herzen für die Sache vorgeschlagenen Auskunftsmittels ist die Erfahrung, dass sich die Gemeinde dadurch unwillkürlich und mit erhöhter Freude am Gesange betheiligt.

Kreis Waldbroel, im Juni 1861. S.

Tages- und Unterhaltungs-Blatt.

Von Spohr's Selbstbiographie ist so eben die dritte Lieferung des zweiten Bandes erschienen, welche das interessante Werk abschliesst.

Nach einer Nachricht aus Meiningen in der „Dorfzeitung" können wir das Wiederaufleben der thüringischen Musikfeste begrüssen, welche einst die erste Anregung zu den deutschen Musikfesten überhaupt gaben. Wenn Herr Capellmeister J. Bott jene wieder ins Leben ruft, so wird sein Verdienst um so grösser sein, als die Förderung der Kunst es sehr wünschenswerth macht, den neuerdings wieder überhand nehmenden Sängerfesten durch Musikfeste die Wege zu halten, auf denen die grossen classischen Werke der Tonkunst zur Aufführung kommen. Sind wir doch auf dem besten Wege, nur an vierstimmigen Walzer- und Polka-Liedern und Opernmusik aus dem olympischen Freudenhaus des pariser Orpheus-Offenbach Geschmack zu finden. Die gedachte Zeitung sagt: „Das als eine würdige Nachfeier der heiligen Pfingsttage abgehaltene Gesangfest entsprach in seiner Ausführung vollkommen dem schönen Gedanken, der es ins Leben rief, wie den Erwartungen, welche sich an die schwierige und langwierige Vorbereitung und an das Zusammenwirken so vieler und tüchtiger Kräfte knüpften. Der unter Bott's Leitung stehende Gesang-Verein, zunächst durch hiesige Liedertafeln unterstützt, fand in den vereinigten gemischten Sängerchören von Eisenach, Hildburghausen und Römhild der Zahl wie der Bedeutung nach den erfreulichsten Zuwachs, und unser Orchester war in den Streich-Instrumenten durch die Hofcapellen von Coburg und Rudolstadt wesentlich vervollständigt. So wirkten

sechs thüringische und fränkische Städte mit zu einem Werke, welches, in solcher Weise erfasst und durchgeführt, immer den nachhaltigsten Eindruck hinterlassen muss. Meiningens gastlicher Sinn bewährte sich auch hier, indem die Sängergäste in den Familien die freundlichste Aufnahme fanden. — Die Aufführung des Oratoriums Paulus von Mendelssohn in der Stadtkirche war im Hinblick auf die grosse Anzahl der Mitwirkenden und auf die Unmöglichkeit, mehr als eine Gesammtprobe abzuhalten, eine wahrhaft bewunderungswürdig vollkommene; wie die Chöre, so wurden auch die Solo-Partieen, durch unseren beliebten Gast, Kammersänger Reer aus Coburg, und durch unser allverehrtes Künstlerpaar, Herrn und Frau Viale, so wie durch einige Dilettanten vertreten, auf die würdigste Weise zur Geltung gebracht; der Eindruck des Ganzen war mächtig und ergreifend. Anderen Tages fand im Hoftheater ein Früh-Concert Statt, welches, als eine Ergänzung des ersten geistlichen, gediegene weltliche Musik darbot und hauptsächlich der Instrumental-Musik gewidmet war.

Das „Deutsche Theater-Archiv“, seit drei Jahren als officielles Geschäftsblatt des deutschen Bühnen-Vereins für dessen Rechnung im Commissions-Verlage der A. W. Hayn'schen Buchhandlung in Berlin herausgegeben, hört mit Ende Juni d. J. zu erscheinen auf. In demselben Verlage erscheint vom 6. Juli an als völlig selbstständiges und unabhängiges Unternehmen ein „Neues deutsches Theater-Archiv, kritische Blätter für die Bühnenwelt“. Das Programm dieser dramaturgischen Wochenschrift ist bereits ausgegeben. Von berliner Schriftstellern haben sich dem „Neuen deutschen Theater-Archiv“ bereits als Haupt-Mitarbeiter angeschlossen: Friedrich Adami, A. E. Brachvogel, Otto Girndt, Max Ring und Hr. Th. Rötscher. Es erscheint wöchentlich eine Nummer in grösserem Formate; der Abonnementspreis beträgt vierteljährlich einen Thaler.

Heidelberg, 14. Juni. Die Preis-Entscheidung der für das „Allgemeine deutsche Commersbuch“ bestimmten und beim heidelberger Preissingen vom mannheimer Quartett theilweise vorgetragenen Compositionen der „Neuen Lieder aus dem Engern in Heidelberg“ hat bei der grossen Zahl der eingesandten Compositionen (über 400) erst jetzt erfolgen können. Einstimmig wurde von sämmtlichen Preisrichtern (Ausschuss des badischen Sängerbundes) in Uebereinstimmung mit den studentischen Verbindungen den Compositionen des „Liedes fahrender Schüler: Wohlauf, die Luft geht frisch und rein“, so wie von: „Ein ander Lied vom Rodenstein: Wer reit't mit zwanzig Knappen ein zu Heidelberg in Hirschen?“ Preise von je 5 Ducaten zuerkannt. Als Componisten ergaben sich beim Oeffnen der Couverts beim ersteren Herr V. E. Becker, Musik-Director in Würzburg, beim zweiten Herr Karl Appel, herzoglicher Concertmeister in Dessau. Fast einstimmig wurde den Compositionen der Lieder: „Perkêo: Das war der Zwerg Perkêo im heidelberger Schloss“, Componist Herr Stephan Gruwe, Referendar in Burgsteinfurt, und „Rodenstein's Auszug: Es regt sich was im Odenwald“, Componist Herr C. Hering, Musik-Director in Berlin, ebenfalls Preise von je 5 Ducaten zuerkannt. Seitens der Verlagshandlung wurde sodann noch der nicht concurrirenden schönen Composition von Herrn Musik-Director Zimmermann in Mannheim zu dem Scheffel'schen Liede: „Alt-Heidelberg, du feine, du Stadt an Ehren reich“, so wie der mit unendlichem Jubel aufgenommenen Composition zu Hornfeck's „Trinke nie ein Glas zu wenig“ von Herrn Hof-Capellmeister Lachner in Mannheim Preise von je 5 Ducaten bestimmt. Der Schluss der Redaction der sechsten Auflage des Allgemeinen deutschen Commersbuches wird nunmehr sofort erfolgen, und das Commersbuch in einigen Wochen wiederum in allen Buchhandlungen zu haben sein.

Der Violin-Virtuose Grün aus Pesth, welcher seit mehreren Jahren der weimarer Hofcapelle angehört, ist an Kömpel's Stelle nach Hannover berufen worden und hat dieses ehrenvolle Engagement angenommen. Er wird schon am 1. Sept. nach dorthin abgehen.

München. Sonntag, 16. Juni: Lohengrin, romantische Oper in drei Aufzügen. Text und Musik von R. Wagner. (Lohengrin — Herr Schnorr von Carolsfeld vom k. Hoftheater zu Dresden.) Das Gastspiel des Herrn Schnorr wurde durch einen sehr günstigen Ruf vorbereitet und eingeleitet, und dieser Ruf hat sich bewährt, denn Herr Schnorr ist im Besitze einer kräftigen, wohlklingenden und gutgeschulten Stimme, in welcher wir allerdings weniger einen eigentlichen Tenor zu erkennen glauben, als einen hohen Bariton. Sein Vortrag ist correct und wohl durchdacht, was dem dramatischen Effecte sehr günstig ist. Er gefiel sehr, wenn auch nicht gerade enthusiastisch, wozu wohl seine an weiland Breiting erinnernde körperliche Erscheinung schuld sein mochte, die für den schwänegezogenen Ritter denn doch etwas zu materiel erschien. In den Beifall theilten sich nach Gebühr Fräul. Stöger als Elsa, Herr Kindermann und Frau Diez als Telramund und Ortrud; gleichwohl wurde uns wieder so recht klar, dass die Richtung des Ganzen, von den Einzelheiten abgesehen, nie wirkliche Wurzeln fassen und selbsteigenes Leben entwickeln kann. Sie ist Unkunst, weil sie Unnatur ist, und darüber helfen weder französische Antipathieen noch österreichische Sympathieen hinweg. — Nachträglich fügen wir bei, dass Fräul. Grün, nachdem sie im Trovatore als Leonore ihre ganze Gesangskunst im vollsten Glanze gezeigt, und zugleich Fräul. Stöger als Azucena Gelegenheit gegeben hatte, sich als treffliche dramatische Darstellerin und Sängerin zu bewähren, ihr höchst beifällig aufgenommenes Gastspiel, wie sie begonnen, mit Norma beschloss.

Die Süddeutsche Musik-Zeitung enthält in ihrer Nr. 25 eine Correspondenz aus Hamburg, in welcher die dortigen Musik-Zustände und namentlich die Tugenden und Schwächen der Dirigenten der verschiedenen Vereine freimüthig besprochen werden. Die in der grössten norddeutschen Handelsstadt vorhandenen musicalischen Vereine sind folgende: 1. An Concert-Instituten, welche Instrumentalstücke zur Aufführung bringen: die philharmonische Gesellschaft, Dirigent Grund; der Musik- und Orchester-Verein, welcher letztere unter der Direction Heinrich Schäffer's fast ausschliesslich aus Dilettanten gebildet ist. 2. An Gesang-Vereinen für gemischten Chor: die Grund'sche Akademie; die Otten'sche, mit dem Musik-Verein verbunden; die Bach-Gesellschaft, Dirigent Armbrust; der Voigt'sche Gesang-Verein; die Grädener'sche und die Garven'sche Akademie und einige weniger bekannte.

Im grossen Operntheater zu Paris hat man vor vierzehn Tagen eine neue Rampenbeleuchtung des Prosceniums eingeführt. Bei derselben ist die Reihe der Gasflammen nicht mehr sichtbar für das Personal auf der Bühne, denn die Brenner befinden sich unter dem Parquet und werfen vermöge eines mit Silber belegten Reflectors das Licht durch mattgeschliffenes Glas (wie bei den Lampenglocken) auf die Bühne. Dadurch werden die Augen der Sänger geschont, und die Feuersgefahr für die weiten Kleider der Sängerinnen und die Gaze-Trachten der Tänzerinnen ist vollständig beseitigt. Die Zuschauer haben den Vortheil, die ganze Figur der Bühnenkünstler sehen zu können, da bei dieser *rampe à réflecteur* auch die Erhöhung, welche die Lampen nach dem Parterre hin verdeckte, wegfällt.

Paris. Man will hier in einem deutschen Handlungsbeflissenen, Namens Braun, eine ganz ausserordentliche Tenorstimme entdeckt haben. — Ein anderer Tenorist, Namens Kearlet, früher

Scharlech geheissen, hat schon die Proben zum Wilhelm Tell gemacht, ist aber wieder zurückgetreten, um eine andere Debut-Rolle zu wählen.

London hat auch in dieser Saison wieder zwei italiänische Opern, die eine in Coventgarden, die andere im Lyceum. Coventgarden zieht besonders durch die Primadonna Patti an, welche die Sonnambula schon acht Mal daselbst gesungen hat. In den „Hugenotten“ hat die Grisi („zum letzten Male!“ stand wieder einmal auf dem Zettel) die Valentine und Mario den Raoul gesungen, Mad. Miolan-Carvalho die Königin, Mad. Nantier-Didiée den Pagen, Faure den St. Bries. Auch Mad. Penco und die Herren Graziani und Allerd sind Mitglieder der Oper. — Das Lyceum eröffnete mit Verdi's *Trovatore*. Fräulein Tietjens und Mad. Alboni, die Herren Giuglini, Gassier und Delle Sedie hatten die Hauptrollen.

(R. Wagner ein katholischer Dichter.) Seltsam hat man sich in Deutschland — so lies't man im „Vaterland“ Nr. 116 — durch den mittelalterlichen Stoff in Wagner's Opern und durch Aufnahme des Wunderbaren in dieselben täuschen lassen. Das Wunderbare, welches Wagner wie das Kunststückchen eines Taschenspielers in Scene setzt, haben Viele für Poesie genommen, und August Rintel sagt sogar in einer im Jahre 1853 erschienenen, gegen den Dr. Stahl gerichteten Schrift: „Tannhäuser und Lohengrin, diese Wunderwerke Richard Wagner's, sind gesättigt von katholischem Geiste, sind wahrhaft katholische Kunstwerke, mag ihr grosser Meister äusserlich der Kirche angehören oder nicht.“ Die Pariser aber, verständig, geistreich und aufgeweckt, wie sie sind, liessen sich durch Wagner keinen Sand in die Augen streuen; sie fanden die Behandlung der Tannhäuser-Sage sehr unpoetisch, ja, komisch, und thaten ihrer einmal erweckten heiteren Laune keinen Zwang an. Die deutsche Kunst hat unserer Meinung nach in der grossen pariser Oper keine Niederlage erlitten, wohl aber haben gesunder Menschenverstand und guter Geschmack einen Triumph gefeiert. Wagner ist künstlerisch nicht der Ausdruck des deutschen Geistes. Was man am deutschen Wesen zu preisen pflegt: Tiefe, Innerlichkeit, Seele, davon ist Wagner fast ganz leer. Er ist eine innerlichst unproductive, eine künstliche, reflectirte Natur. Wenn die Franzosen den deutschen Geist in Kunst und Wissenschaft auch nicht immer gründlich begreifen, so haben sie doch stets, wenn er ihnen in seiner angeborenen Würde und Schönheit entgegentritt, einen gewaltigen Respect vor ihm; sie respectiren, sie bewundern, so weit ihre Fähigkeit reicht, unsere grossen Denker, Dichter und Künstler. So imponirten ihnen Mozart, Beethoven, Weber, so bewundern sie auf ihre Weise Cornelius und Kaulbach, so staunen sie über die Gedankentiefe und Kühnheit eines Kant, Schelling, Hegel, und Schiller's und Göthe's Dichtungen wissen sie bis zu einem gewissen Grade wohl zu würdigen. Dasselbe Gefühl, welches den Franzosen vor diesen geistigen Helden Hochachtung einflösst, musste sie bestimmen, einen Mann wie Wagner fallen zu lassen. Und wie es ästhetisch nicht das specifisch Deutsche war, was sie von Wagner zurückstiess, so war es auch politisch nicht das Deutsche, welches Wagner's Niederlage verursachte oder auch nur begünstigte. Wagner blicke nur auf Hector Berlioz, einen Künstler, der ungleich bedeutender ist, als er selbst. Ist er nicht ein Franzose, jeder Zoll ein Franzose? Und doch hat er es nach einem mehr als dreissigjährigen ernsten Streben noch nicht dahin bringen können, in seiner Heimat allgemein anerkannt zu sein

---

Einladung.

Die Gesellschaft der Musikfreunde des österreichischen Kaiserstaates hat den Beschluss gefasst, in der nächsten Concertzeit (1861—1862) dem wiener musicalischen Publicum zwei neue Sinfonieen vorzuführen. Es ergeht an die Herren Tonsetzer die freundliche Einladung, der Direction Sinfonieen, die aber weder im Musikhandel erschienen noch bisher öffentlich aufgeführt sein dürfen, für diesen Zweck zur Verfügung zu stellen.

Die näheren Modalitäten sind folgende:

1. Die Einsendung erfolgt an die Kanzlei der Gesellschaft (Wien, Tuchlauben) bis längstens Ende August 1861, und kann ein später einlangendes Tonwerk nicht mehr berücksichtigt werden.

2. Die Sinfonie wird in Partitur ohne Namen des Verfassers, jedoch mit einem Motto bezeichnet, eingesandt und ihr ein versiegelter, mit demselben Motto versehener Zettel beigelegt, welcher den Namen und die Adresse des Verfassers enthält.

3. Die eingesandten Tonwerke werden von der Direction fünf Preisrichtern übergeben, von deren Urtheil es abhängt, welche zwei Sinfonieen zur Aufführung bestimmt werden. Die Herren Dr. Ambros in Prag, Ferd. Hiller in Köln, Dr. Franz Liszt in Weimar, Karl Reinecke in Leipzig und Robert Volkmann in Pesth haben die Prüfung und Begutachtung freundlichst zugesichert.

4. Die Aufführung erfolgt in den ersten Monaten des Jahres 1862. Die Sinfonieen bleiben Eigenthum der Verfasser. Sie werden im Concert-Programm bloss mit dem vom Verfasser gewählten Motto bezeichnet. Unmittelbar nach der Aufführung erfolgt die Eröffnung des versiegelten Zettels und die Bekanntgebung des Tonsetzers.

5. Die nicht berücksichtigten Tonwerke werden in der Kanzlei der Gesellschaft hinterlegt, und es wird die Zeit bekannt gegeben werden, wann sie dort erhoben werden können.

Wien, am 20. April 1861.

Die Direction der Gesellschaft der Musikfreunde des österreichischen Kaiserstaates.

Ankündigungen.

Die Niederrheinische Musik-Zeitung

erscheint jeden Samstag in einem ganzen Bogen mit zwanglosen Beilagen. — Der Abonnementspreis beträgt für das Halbjahr 2 Thlr., bei den K. preuss. Post-Anstalten 2 Thlr. 5 Sgr. Eine einzelne Nummer 4 Sgr.

Briefe und Zusendungen aller Art werden unter der Adresse der M. DuMont-Schauberg'schen Buchhandlung in Köln erbeten.

Verantwortlicher Herausgeber: Prof. *L. Bischoff* in Köln.

Verleger: *M. DuMont-Schauberg*'sche Buchhandlung in Köln.

Drucker: *M. DuMont-Schauberg* in Köln, Breitstrasse 76 u. 78.

Niederrheinische Musik-Zeitung

für Kunstfreunde und Künstler.

Herausgegeben von Professor *L. Bischoff.* — Verlag der *M. DuMont-Schauberg'*schen Buchhandlung.

Nr. 28. **KÖLN, 13. Juli 1861.** **IX. Jahrgang.**

Karl Friedrich Zelter.

II.

(S. Nr. 27.)

Wie schwer es für den Mann gewesen, der in seinen reifen Jahren von seinem Könige und dessen hohen Umgebungen so geehrt wurde, wie wir (in voriger Nummer) gelesen, sich durch das Handwerk, dessen gröbste Handtirungen ihm nicht erspart wurden, zur Tonkunst durchzuarbeiten, davon nur Eine Probe. Zelter erzählt (S. 47 u. s. w.):

„Der Frühling des Jahres 1776 war gekommen, und ich sollte, leider! nun wieder mauern. In Berlin wurde ein neues königliches Cadettenhaus gebaut, daran sollte ich arbeiten. Mein Vater übergab mich einem anderen, sehr geschickten Lehrmeister, Namens Lemmius; hier sollte ich das letzte Lehrjahr bestehen und das Versäumte nachholen.

„Die erste Bekanntschaft, welche ich hier machte, waren die Hautboisten des Cadettencorps, welche ganz unwissende Leute waren; jedoch ich nahm mit ihnen und sie auch mit mir fürlieb, denn am Ende war ich doch nichts als ein Maurerbursche. Lemmius war in seiner Art ein gebildeter Mann zu nennen; er war klug, kalt und wusste sich zu helfen, um allenfalls für etwas mehr zu gelten; auch gab es in seiner Zeit noch mehrere Handwerker dieser Art.— —

„Mein Lehrmeister war nicht unmusicalisch, denn er spielte etwas Violine und Violoncell, und wenn Sonntags noch einige Freunde dazu kamen, so kam in den Wintertagen ein kleines Concert bei ihm zusammen, wobei auch ich thätig war, indem ich bald den Flügel, bald die Violine, Flöte, und was eben erfordert wurde, übernahm und hier gleichsam den Meister des Meisters spielte.

„Da ich schon componirte, so wurden meine Versuche hier ans Licht gezogen und, wie sie nun gegen andere beliebte Stücke ausfielen, belächelt oder belobt. Damit ich mir aber auch hier nicht zu viel zu Gute that, so hatte Lemmius meinen Violinmeister Schulz, welcher die Composition recht gut verstand, mit in sein Haus gezogen, wesshalb ich mich denn nicht mausig machte, weil Schulz mir die Fehler laut und derb verwies.

„Zu diesen vielen Lustbarkeiten gehörte noch das Montags-Concert im Brunow'schen Garten, wo man Sinfonieen, Concerte und italiänische Opern-Arien (welche letztere auf der Oboe geblasen wurden) hörte. Ein Jude, Namens Levin, führte dieses Concert nicht ungeschickt an, was in einer rauschenden Gesellschaft, im Nebel unzähliger Tabakspfeifen nicht leicht sein mochte. Was hier meine Aufmerksamkeit zuerst auf sich zog, war der Paukenschläger Froloff. Dieser schlanke, lange Mann wusste durch eine sinnreiche Führung der Schlägel, welche er an beiden Enden gebrauchte, ein interessantes Spiel für Alt und Jung zu veranstalten und mir einen ganz besonderen Respect gegen ein Paukenpaar abzugewinnen. Ich wüsste kaum zu sagen, ob seit all der Zeit eine Paukenmusik noch zu einem ähnlichen Antheil mich bewegt hätte. Ueber einen ruhigen Wirbel als Grundton floss ein sanftes, melodisches Wesen daher, das man zu verstehen glaubte. Durch eine Unzahl Kurven, welche sein Schlägel vom Centro nach der Peripherie und zurück beschrieb, entstanden Tonleitern nach oben und unten, denen er durch Anwachsen und Zunehmen eine modulatorische Haltung zu geben wusste. Ungeachtet einer Menge von Künsteleien, womit er Frauen und Kinder ergötzte, indem während des Spiels die Schlägel in die Luft geworfen und aufgefangen wurden, war ihm die seltene Eigenschaft natürlich, dass er, die Umstehenden im Auge, zu schliessen wusste, wenn er sein Höchstes erreicht hatte.— —

„Unterdessen hatte ich nun eine gute Zeit lang aufmerksam gemauert, ich möchte sagen: mit Lust, so lange nämlich neue Fälle meine Erfahrungen bereicherten; auch sah ich hin und wieder neben mir kräftige Leute tüchtig

arbeiten, und konnte an diesen sogar ein freies, geniales Wesen auch im Handwerk bemerken, wogegen den meisten dieser Leute die Arbeit blutsauer ward, ihr ganzes Kommen und Gehen, ja, ihr Essen und ihre Freude schleppend und träge erschien.

„Völlig unausstehlich und gemein aber war mir das Verderben der Hände und Füsse durch das ewige Wühlen und Treten unter Schutt und Steinen, Kalk und lauter ätzenden Sachen, die mich um so empfindlicher angingen, wenn nasse Witterung oder Kälte die Gliedmaassen steif machte. Unter solchen Umständen waren mir denn Arbeiten, welche dem Körper grosse Bewegungen gaben, die liebsten. Wenn es etwas zu graben, zu laufen, zu schleppen gab, war ich gern dabei, und wohin Keiner wollte, bot ich mich an. Indessen ward ich bald gewahr, dass meine Mitarbeiter in solchen Fällen darauf rechneten, mir aufzutragen, was sie nicht gern thun wollten, und da liess ich mich denn weniger willig finden und hatte oft die tödlichste Langeweile, wenn ich bedachte, wie viel lieber und besser ich mich bei der Musik, als beim Mauern ausnehmen müsse. Ich fühlte hier recht tief und schmerzhaft das Glück derjenigen, welche mit einem Talente unter begünstigenden Umständen in die Welt treten. Wäre mein Vater ein Tonkünstler oder ich mit einem Talente zur Architektur begabt gewesen, so hätte meinem Glücke bei so trefflichen Eltern nichts gefehlt, da ich hingegen ein so trauriges Leben führte. Unter meinen Mitschülern im Gymnasio oder beim Stadtpfeifer war ich munter, aufgelegt zu freien Ausbrüchen des Geistes; hier unter diesen Leuten war ich traurig, ohne Leben, Witz, Heiterkeit. Oft habe ich zu Gott gebetet, dass er mir mein musicalisches Talent in ein architektonisches verwandeln möchte, um meinem geliebten Vater frei und fröhlich unter die Augen treten zu können; zuletzt glaubte ich, es müsse so sein, und ergab mich, bis dann wieder einmal meine allmächtige Liebe zur Musik mich packte und alles gewaltsam aus einander riss, was die Resignation mühsam erbaut hatte.“ — —

Im Jahre 1782 hatte der junge Zelter eine Kirchenmusik zur Einweihung der Orgel in der St.-Georgen-Kirche in Berlin componirt und brachte sie auch nach vielen Mühen und äusseren Hindernissen zur Aufführung. Er schreibt darüber:

„Der Morgen fand mich gerüstet. Mein erster Gang war zum Cantor, der mir nicht ohne Heftigkeit sagte: er habe noch keinen einzigen Text verkauft. [Er hatte auf Zelter's Verlangen 1800 Stück drucken lassen.] Ich stand an der Kirchthür und sah die Leute hereinströmen, und zu meiner Freude viele alte Musiker und endlich den alten Marpurg, der mich sehr munter und freundlich grüsste. Als ich diesen gesehen hatte, ging ich an mein Amt, vertheilte die Stimmen, als meine Freunde, die Musiker, sich nach und nach ansammelten und mich grüssten. Die Trompeter und Pauker waren die devotesten, und so ging es nach und nach etwas kälter hinauf bis zu den ersten Violinisten und Sängern, in deren Händen das Schicksal eines angehenden Componisten liegt. Meine Musik begann. Noch tönen die herrlichen Trompeten in meinen Ohren. Alles lös'te sich zu meiner Zufriedenheit auf, indem Alles vor mir abging, ja, abfiel, wie eine leichte Decke. Besonders gefiel meine Orgel-Arie, welche mir doppeltes Vergnügen brachte, weil ich sie selber spielte. Nach der Musik ward ich von allen Musikern aufs freundschaftlichste angesehen. Georg umarmte mich kräftig und gerührt; seine Gehülfen und Lehrlinge sahen in einiger Entfernung meiner Erhebung zu; ich war glücklich. Nach der Musik ward ich von der Cantorin förmlich zu Tische gebeten; bei Tische ward von mir gesprochen, und der Cantor legte etwas von seiner Würde bei Seite, indem er sagte: er wünschte, dass er mir gefolgt wäre; er habe alle seine Texte verkauft, und nun nach der Musik schickten die Leute noch immer nach Texten.

„Ich war über allen Ausdruck glücklich und ward es immer mehr. Am anderen Morgen erhielt ich ein Schreiben mit fingerlangen Buchstaben von Herrn Marpurg, worin er mich auf das freundschaftlichste anzufeuern suchte, die Ordnung meiner Composition lobte u. dgl. —

„Ich fasste nun den Entschluss, den ordentlichen Cursus der Harmonie bei Fasch zu lernen. Fasch verlangte erst etwas von meiner Arbeit zu sehen; so ging ich hin und zeigte eine Sinfonie und eine Sonate vor, welche Fasch durchsah; ich ward angenommen, und nun ging ich zu Fasch in die Lehre. Als ich hier angefangen hatte, schickte Kirnberger zu mir und liess mich rufen. Ich kam; er kannte mich schon, wie ich ihn. „„Sie haben ja““, sagte er, „„eine Kirchenmusik gemacht, die ich so rühmen höre; lassen Sie mich doch diese sehen. Wo haben Sie denn gelernt?““ — Ich antwortete: „„Ich habe nirgends und so viel als nichts gelernt; erst seit Kurzem ist Herr Fasch so gütig, mich durch seinen Unterricht zu beglücken.““ — „„Nun,““ sagte er, „„wenn Sie das lernen wollen, was er kann, so haben Sie alle Hände voll zu thun. Den Contrapunkt versteht er ordentlich; seine Canons sind gewiss gut, und dabei hat er einen guten, ja, einen feinen Geschmack. Sebastian's Sachen habe ich von Keinem besser spielen hören, und des Hamburgers Sachen spielt er noch besser. Was mir nicht an ihm gefällt, ist, dass er Allen Alles recht machen will.““ — —

„Ich trug meine Musik zu Kirnberger; er las erst den Text, welchen er kannte. Als er das Ganze durchgegangen

war, sagte er: „„Ei, das mag wohl recht stark klingen.““ Ich bat ihn, mir seine Meinung nicht zu verhehlen; ich sei überzeugt, noch weit zurück zu sein, doch voll des besten Willens, empor zu kommen; und was er mir sagen werde, solle mir ein Evangelium sein; ich wolle gern auf den Grund, die Wahrheit ginge mir über Alles.

„„Wahrheit!““ sagte er, „„das schwere Wort reden Sie so hin, als ob Sie längst wüssten, was Wahrheit ist. Freilich wissen sie alle es; was sie gern hören, ist ihnen auch Wahrheit; man darf ihnen nur schmeicheln, und man kann ihnen weis machen, was man will; und dann gehen sie von Haus zu Haus und erzählen, was Kirnberger gesagt hat. Ihre Musik, junger Herr, muss wohl klingen, ja, schallen, knallen muss sie; aber wenn ich nun hinzusetze, dass sie nicht singt, nicht andächtig, heilig, kirchlich, dagegen aber weltlich, leidenschaftlich und frech ist, — ist das auch wahr? — sprechen Sie!““ — „„Wenn Sie es sagen, Herr Kirnberger, ist es gewiss wahr.““ — „„Sie haben also““, fuhr er fort, „„das Beste ausgelassen; so gut macht es jeder Anfänger, und so hört jeder Pfuscher auf; denn was für Kunst kann darin sein, im Schweisse des Angesichts Noten so oft auf einander zu passen, bis sie harmoniren? und wenn Sie nichts Besseres werden wollen, als ein solcher Hucker und Drucker, so bleiben Sie bei der Kelle.““ Der Schmerz, den ich bei dieser harten Rede empfand, war so überwältigend, dass es Kirnberger merkte und sagte: „„Dies scheint Ihnen wehe zu thun, und Sie nehmen es gewiss übel; das mögen Sie nur thun; und wenn Sie desswegen von Ihrer Componirerei ablassen, so habe ich gewiss zu Ihrem Heile beigetragen. Es gibt nichts Erbarmungsvolleres, als einen gemeinen Künstler, deren so viele sind, dagegen ein gemeiner Handwerker immer eine würdige Person bleibt, sobald es ihm bei geringer Fähigkeit nur Ernst ist.““

„„Was müsste ich denn aber thun,““ sagte ich, „„da ich doch einmal den Trieb und die Lust habe, etwas Musicalisches zu leisten?““ — „„So sprechen Alle!““ antwortete er; „„noch habe ich keinen gesehen, der nicht seine ersten Aufwallungen für Beruf, ja, für Genie gehalten hätte. Es hat sich mit dem Genie! Genie ist etwas Anderes, als ihr jungen Herren glaubt. Da läuft eine Herde von Genie's herum, die das Brod nicht werth sind, das sie essen. Glauben Sie mir, junger Freund, die Natur ist nur auf die Natur angewiesen; was nicht zu ihr gehört, kann sie nicht ernähren; was ist denn also ein Musicus ohne Naturel? ein Sänger ohne Stimme? und davon ist die Welt voll. — Erst fangen sie an, Liedchen, Sonatchen, Sinfoniechen, Cantatchen, Alles so niedlich, artig anzufertigen, dass ihren Eltern oder ihren Mädchen das Wasser im Munde zusammenläuft, und nun denken sie, sie hätten's, und des Genie's ist kein Ende, bis man zuletzt ein Mann, ein Vater und ein Stümper ist. Soll man nun einem Menschen rathen, ein Künstler zu werden? Die Musik ist die gefährlichste von allen Künsten für den Künstler; das Beste, was er leisten kann, kommt so leicht und harmlos hervor, dass Jeder es für sein eigen hält und Keinem dabei der himmlische Geist einfällt und die unsägliche Mühe, den Ton sicher zu finden, der in eines Menschen Herz dringt. Die Welt nimmt es hin, wie die Blätter und Früchte des Baumes, wie das Licht des Tages, weil sich das von selber versteht, und wer wird seinem Gotte für solche gemeine Dinge danken? Da will man denn Ausserordentliches leisten, es muss auffallend sein; da müssen denn die Trompeten heran, und des Gepaukes ist kein Ende.

„„So, mein junger Freund, ist es mit dieser Musik, und Papa und Mama denken gewiss, das sei ganz was Erstaunliches; aber haben Sie schon einen Choral vierstimmig setzen lernen? Sie fangen an bei dem Zwecke, womit wollen Sie enden? Ich habe noch keinen gesehen, der glücklich um die Schule herumgekommen ist; sie brechen alle den Hals. Sie wollen ein Handwerk treiben und eine Kunst auch; wissen Sie, was das heisst? — Ich habe mein Leben lang nichts als Musik gemacht, und glaube, was zu können, und lebenslang gepfuscht; denn wenn ich grosse Meister betrachte, komme ich mir vor wie ein verlorener Mensch; ich weiss mich vor Traurigkeit nicht zu lassen. Sie wollen Häuser bauen und nebenher componiren; oder wollen Sie componiren und nebenher Häuser bauen?““

„Das Gespräch wirkte zerschmetternd. Meine Kirchenmusik war mir zum Ekel geworden, und ich fand in allen Winkeln Fehler, die ich mir nicht erklären konnte. Klagen konnte ich Keinem; die meisten meiner Bekannten waren kalt, ich hatte sie für neidisch gehalten, und ich würde vor Scham gestorben sein, wenn mein Vater oder einer von ihnen Kirnberger's Sermon gewusst hätte. Seine Schülerin, die Prinzessin Amalia, Schwester Friedrich's des Grossen, liess mich rufen und verlangte, dass ich auf ihrer Orgel spielen solle. Ohne Vorbereitung und Vorrede setzte ich mich hin und spielte. Als ich lange noch nicht fertig war, sagte die Prinzessin: „„Hör' Er mal! Hör' Er man auf! Er kann ja nischt! Da reden die Menschen von Genie! das ist ja nischt! Geh' Er man zu Kirnbergern, der wird Ihm schon sagen, wo's Ihm sitzt; denn was Er da macht, is alles nischt nutze!““

„Wo mich nun diese gute Prinzessin hinschicken wollte, da war ich schon gewesen, und diese doppelte Demüthigung würde mich umgebracht haben, wenn ich vor Leichtsinn, und was sonst der Jugend beiwohnt, an etwas Anderes gedacht hätte, als es besser zu machen. Auch war ich in der That nicht der Meinung, etwas Besonderes

geleistet zu haben; indessen wurde diese nämliche Musik bei anderer Gelegenheit, wozu Burmann einen neuen Text unterlegte, mehrmals wieder aufgeführt. Hier hörte sie der wohlbekannte Capellmeister Schulz, der mir darüber manches Belehrende sagte, was mich wieder ermunterte.

„Zufällig sprach ich später einen von Kirnberger's Schülern, der in meiner Kirchenmusik mitgesungen hatte. Er lobte meine Musik und sagte mir, Kirnberger halte etwas auf mich. Ich konnte meine Verwunderung nicht verbergen und setzte ihm entgegen, dass ich dies besser wisse.— „„Wie?"" sagte er, „„Sie haben ihm ja Ihre Musik selber gebracht, und er hat mir davon gesagt, dass er bei einem so jungen Menschen weder den Ernst noch die Kühnheit gesucht hätte."" — „„Hat er Ihnen dies wirklich gesagt?"" fragte ich.—Er wiederholte mir diese Worte. Nun erzählte ich ihm treu, wie mir Kirnberger alles Componiren auf Lebenszeit verleidet hätte; seit der Zeit hätte ich keine Lust, eine Note zu schreiben. — „„Das ist"", versetzte er, „„nichts Ungewöhnliches bei ihm; je besser man es ihm macht, desto unleidlicher wird er, und eigentlich lobt er nur die, von denen er nichts hofft, bekümmert sich wenig um sie und sagt dann, sie hätten's schön gemacht.""

„Diese Rede gab mir meine ganze Lebenskraft wieder.

„Wenn ich über diesen ersten Versuch hier ausführlicher gewesen bin, als es meine Schularbeit verdient, so darf ich hinzusetzen, dass ich ihn ganz vergessen hätte, wenn nicht der sehr geschickte und bekannte Musik-Director Schicht in Leipzig diese Musik ohne mein Wissen sich anzuschaffen gewusst hätte, der sie mir dann vor einigen Jahren bei meiner Anwesenheit in Leipzig, also nach vierzig Jahren, vorzeigte. Der nächste Vortheil, den ich nun von dieser Musik hatte, bestand darin, ein Ganzes gefertigt zu haben, dessen Ueberblick mir die Einsicht gab, was mir fehlte."

Diese wenigen Auszüge werden gewiss genügen, auf das interessante Buch aufmerksam zu machen, welches vor den Mode-Biographieen in romanhafter Ausschmückung den grossen Vorzug der Wahrheit hat, und vor anderen auch den, dass man es lieber länger als kürzer wünschte.

Schliessen wir hier noch einige Stellen aus dem Nachrufe an, den L. Rellstab Zelter'n widmete.

„Berlin, 15. Mai 1832.

„Diesen Morgen vor 6 Uhr entschlief hierselbst nach vierzehntägigem, grossentheils sehr schmerzlichem Krankenlager der würdige Veteran der Kunst Karl Friedrich Zelter. Das äusserliche Leben dieses bedeutenden Mannes lässt sich in wenigen Worten zusammenfassen u. s. w.—Viel bedeutender ist jedoch die innere Lebensgeschichte dieses seltenen, höchst eigenthümlichen Mannes; allein sie bietet eine ungleich grössere Aufgabe, als der Zweck und der Raum dieser Blätter zu lösen gestattet. Von warmer Verehrung für das Schöne in jeder Gestalt durchdrungen, lebte Zelter im vertrauten Umgange mit den ausgezeichnetsten Künstlern des Zeitalters. Die nahe Verschwisterung der Musik mit der Dichtkunst knüpfte ein Band der Freundschaft zwischen ihm und den beiden grössten deutschen Dichtern. Schiller schied früh aus diesem schönen Bunde ab; Göthe und Zelter blieben bis an ihre letzten Tage die innigsten Freunde. Das Dahingehen des Dichtergreises wirkte so erschütternd auf den Zurückbleibenden, es raubte ihm so das kostbarste Gut, welches die Erde für ihn besass, dass von jenem Tage an auch er das Vorgefühl des Todes in sich zu tragen schien. Er fühlte deutlich, dass diese Welt ihm zu wenig mehr biete, um ihr noch lange angehören zu können. Eine weiche, dem festen, freudigen Charakter Zelter's sonst fremde Stimmung waltete in ihm vor. Es zog ihn mächtig dem Freunde nach. Ein wehmüthiges, aber dennoch erhebendes Gefühl ergreift uns, wenn wir sehen, wie die äussere Natur auf diese Weise der Seele einen traurigen Gehorsam leistet. — Der Todte fand, und häufig auch nicht mit Unrecht, entschiedene Gegnerschaft in seinem Wirken. Wie man aber auch von dem Würdigen denken möge, den wir betrauern, die Anerkennung muss ihm Jeder zollen, dass er mit heiligem Eifer für das Edle in der Kunst gewirkt hat, dass er der festeste Damm gegen ihre leichtsinnige Ausartung war, dass er, unablässig in seiner Thätigkeit, unermüdlich in der Ausdauer, mit seinen Gaben und Mitteln den möglichsten Grad der Erfolge errang.—Selbst die Besonderheit der Tüchtigen darf Achtung verlangen. Hätten wir dem Todten eine Grabschrift zu setzen, so würden wir die Zeilen des Dichters, den er so hoch verehrte, wählen:

„Denn Recht hat jeder eigene Charakter!

„Berlin, 18. Mai 1832.

„Diesen Morgen wurden Zelter's sterbliche Ueberreste in ernster, aber erhebender Feier bestattet. Um 6 Uhr hatten sich im Saale der Sing-Akademie die sämmtlichen Mitglieder u. s. w. versammelt. Ein schöner Zug war es, dass das löbliche Maurergewerk sich der Bestattung angeschlossen hatte. Auch ein fürstlicher kunstsinniger Freund (Fürst Radziwill, der Componist des Faust) ehrte das Gedächtniss des Todten durch seine Gegenwart. Inmitten des Saales stand der Sarg, zu Füssen mit einer Leier, zu Häupten mit einem Lorberkranze geschmückt. Blumen bildeten eine freundliche Umgebung, aus der sich fünf Postamente mit Büsten erhoben. Die mittlere war die des Verstorbenen selbst, zur Rechten stand die seiner Gattin, zur Linken die seines grossen, ihm kurz vorangegangenen Freundes, so

dass er von denen, die ihm im Leben die Theuersten gewesen, zunächst umgeben war. An den beiden äussersten Enden waren Fasch und Sebastian Bach als diejenigen grossen Künstler aufgestellt, denen der Verstorbene die Hauptrichtung seines Lebens verdankte. — Ein von dem ganzen Chor der Sing-Akademie ernst angestimmter Choral: „„Wen hab' ich sonst, als Dich allein!"" begann die Feier. Hiernächst sprach Schleiermacher eine kurze, aber inhaltreiche Rede, in welcher er mit wenigen Zügen das bedeutsame Leben des Verstorbenen entwarf und namentlich dessen letzte Lebens-Augenblicke, in denen sich gewisser Maassen die Summe seiner Bestrebungen als End-Resultat zusammendrängte, auf ergreifende Weise berührte. Nach dem Schlusse der Rede sang der Chor den Choral: „„Wenn ich einmal soll scheiden"". Hierauf wurde der Sarg hinabgetragen, und der Zug ordnete sich: zunächst hinter den Verwandten als ältester Vorsteher der Sing-Akademie Geheimerath Köhler, als Director der Akademie der Künste Professor Schadow, als Rector der Universität Professor Marheinecke, und als ältester Meister des Maurergewerkes der Maurermeister Einsiedler. Das schönste Frühlingswetter verlieh der ernsten Feier eine rührende Milde. Auf dem Kirchhofe stimmte nach dreimaligem Accord der Posaunen der Männerchor der Sing-Akademie an der Gruft den Choral: „„Jesus meine Zuversicht"", an. Nachdem Professor Schleiermacher noch einige tiefeindringende Worte gesprochen, hob der Männerchor noch einmal den Gesang an: „„Wenn ich einmal soll scheiden"". — Mit den letzten verklingenden Tönen war die wehmüthige Feier geschlossen. Die ernsten Klänge, die das Leben des Dahingegangenen geleiteten, trugen und verschönten, webten ihm auch jenseit der Gruft nach."

Späterhin fügte Rellstab dem Abdruck dieses Berichtes (Gesammelte Schriften, Bd. 20, S. 200) hinzu: „An dem unbeschreiblich schönen Frühlings-Vormittage, der dieser uns alle im Tiefsten ergreifenden Trauerfeier folgte, ging ich mit Bernard Klein nach dem Garten, den er damals bewohnte, hinaus. Nie habe ich ihn bewegter, nie hingegebener, nie so von Wehmuth ergriffen gesehen. Er strömte mir sein ganzes Herz aus. Bitterste Schmerzen hatten ihn getroffen. Seine junge Gattin war ihm durch den Tod entrissen; eine innere Missstimmung, vielleicht ein tiefer künstlerischer Zwiespalt (dessen nähere Erklärung hier nicht möglich ist), folterte ihn. — Vielleicht war es aber auch eine Mahnung, dass auch sein Ziel nahe, allzu nahe gesteckt sei. Noch derselbe Sommer sollte ihn dem Leben entreissen. (B. Klein starb den 9. September 1832, in der Blüthe des Lebens und Wirkens, 38 Jahre alt.) Abgetrennt von seiner musicalischen hohen Bedeutsamkeit, war Bernard Klein, es kann nicht genug wiederholt werden, eine der wunderbarsten künstlerischen Naturen, von einer geistigen Hervorragung seltenster Art: eine Seele aus Flammen geschaffen. — Jean Paul hat verwandte Charaktere dichterisch construirt. Das Leben hat mir keinen zweiten gezeigt."

Das sechste seeländische Musikfest in Holland.

Den 6. und 7. Juni 1861.

[Aufführung des Oratoriums Die Zerstörung von Jerusalem von F. Hiller.]

Auch in Seeland, der westlichsten Provinz von Holland, hat sich in den letzten Jahrzehenden der allgemeine Aufschwung der Tonkunst nicht minder offenbart, als in den anderen Theilen der Niederlande, und ihm verdankt das dortige Provincial-Musikfest — *het Zeeuwsch Muziekfeest* — sein Entstehen. Es findet in den Städten Middelburg, Goes und Zieriksee Statt, und das am 6. und 7. Juni in Middelburg gefeierte war bereits das sechste in der Reihe.

Die Theilnahme daran stieg in den letzten Tagen immer höher. Das ersah man nicht bloss aus der zahlreichen Anwesenheit von Fremden, die den Boden der Insel Walcheren betraten, und der sichtbaren Begeisterung, sondern hauptsächlich daraus, dass die letzte Probe so besucht war, dass viele später Kommende die Räume der Kirche bereits so gefüllt trafen, dass sie keinen Platz fanden. Eben so wenig wäre es möglich gewesen, bei der Aufführung noch einen unbesetzten Platz zu erspähen.

Um halb sieben Uhr erschien der Fest-Dirigent, Herr W. R. Ceulen, an seinem Pulte, empfangen von rauschendem Applaus und Fanfaren, und sofort wogten die Klänge des prächtigen Einleitungschors des Oratoriums von F. Hiller: „Wie heilig und hehr sind Deine Hallen, o Israel!" durch die hohen Tempelgewölbe.

Besprechen wir zuerst die Leistungen des Chors, da dieser doch bei solchen Werken die Hauptsache ist.

Wenn das feste Einsetzen aller Sänger Einer und derselben Stimme namentlich bei der Ausführung von figurirten Gesangstücken ein Haupterforderniss ist, so müssen wir uns gegen diejenigen erklären, die bescheidentlich zu glauben scheinen, diesen oder jenen von den Genossen ihrer Stimme den Vorrang einräumen zu müssen, und auf diese Art ein Vorsänger-System einführen wollen. Es ist freilich wahr, dass dieses System bei vielen Singvereinen Mode geworden ist, und dass man vielleicht unsere Bemerkung dagegen nicht artig findet; allein je schwieriger das vollkommene Zugleich-Einsetzen des ganzen Chors ist, desto mehr muss darauf gedrungen werden.

Die Klangwirkung des Chors war im Allgemeinen gut und oft sehr schön. Die Schattirungen des Ausdrucks wurden wohl beobachtet. Die Kraftstellen hätten hier und da etwas energischer in Angriff genommen werden können. Der Alt war am schwächsten; im Tenor war nur in einzelnen Chören (Nr. 15 und 44) ein Schwanken zu bemerken. Im Ganzen wurden die Musikstücke von weichem, sanftem Charakter besser vorgetragen, als die kräftigen, wovon jedoch der Chor babylonischer Krieger (Nr. 40) eine glänzende Ausnahme machte. Wenn wir nun noch Nr. 22: „Verräther! er ist ein Freund von Babylon!" als sehr schwach ausgeführt bezeichnen, so können wir uns beeilen, diese kleinen Schatten durch das helle Licht und den Glanz zu verscheuchen, den die trefflichen Ausführungen der übrigen Chorgesänge unserer Schilderung verleihen. Besonders müssen wir den tiefempfundenen Vortrag der Nr. 8: „Eine Seele tief gebeugt", und der schönen Nr. 15: „Wir zittern ob des Sehers Dräu'n", und des Schlusschors des ersten Theils rühmend erwähnen.

Der herrliche, charakteristische Chor Nr. 27: „Schon brausen sie daher", wurde prächtig ausgeführt, und von dieser Nummer an war die Sicherheit bei allen Stimmen so vorzüglich, dass man die Ausführung des ganzen zweiten Theiles eine glänzende Ueberwindung der vielen Schwierigkeiten nennen kann, welche der Componist in diese Partitur gelegt hat. Des vortrefflich gesungenen: „Heil Nebukadnezar!" ist schon oben gedacht, wesshalb es um so mehr zu bedauern war, dass der Männerchor Nr. 42 weggelassen wurde, welcher, wenn auch nicht von lieblicher Art, doch um des Contrastes willen in der Folge der Musikstücke sehr richtig vom Componisten angebracht worden ist.

Das Resultat unserer aufrichtigen Betrachtungen ist, dass, trotz einzelner Unvollkommenheiten in der Ausführung, die vereinigten zeeuw'schen Gesangkräfte den Beweis geliefert haben, dass die Tonkunst hier mit wahrer Liebe geübt wird, und dass hier ein Geist der Eintracht herrscht, der auch für die Zukunft zu den schönsten Erwartungen berechtigt.

Die glückliche Besetzung der Solo-Partieen durch Frau Offermans van Hove und die Herren Göbbels und Bergstein erkannte man schon in den Proben; dennoch übertrafen sie im Concert selbst Aller Erwartung.

Zunächst müssen wir der Frau Offermans unsere Huldigung bringen. Ist auch die Partie des Soprans vom Componisten nicht sehr reichlich bedacht, so gaben doch die starken Gegensätze in dem Charakter der frommen israelitischen Jungfrau und der leichtsinnigen Chamital ihr vollkommen Gelegenheit, sich als ausgezeichnete Künstlerin zu bewähren. Verstand sie in der Arie Nr. 9 und vor Allem am Schlusse des Recitativs Nr. 23 eine ernste Stimmung durch die schöne Harmonie zwischen Wort und Ton zu erregen, so war ihre Auffassung von Nr. 21: „Du Heuchler, weiche von hier!" noch genialer; mit höchster dramatischer Kraft, die nirgends die Gränzen des Schönen überschritt, überschüttete sie den Jeremias mit ihren Verwünschungen. Bei dem: „Verderben sei dein Loos!" erfasste uns ein kalter Schauer. Solch eine Auffassung ist doch der höchste Triumph der Kunst!

Die Alt-Partie wurde von einer Dame aus Middelburg gesungen. Wir schätzen es hoch, wenn diejenigen, welche die Kunst nur aus Liebe zu ihr treiben, den grossen Schritt zu thun wagen, vor die Oeffentlichkeit zu treten, um die Aufführung grosser Werke zu ermöglichen. Unsere Dilettantin besitzt eine angenehme Stimme, die in den Mitteltönen einer grösseren Entwicklung fähig ist, und scheint gut musicalisch zu sein. War die bei einem ersten Auftreten natürliche Befangenheit Veranlassung zu nicht ganz reiner Intonation, so beeilen wir uns, doch hinzuzufügen, dass ihr Vortrag des Duetts Nr. 24 und der Nummern im zweiten Theile mehr Ruhe zeigte, reiner und höchst verdienstlich zu nennen war. Als Schülerin der geschätzten Sängerin und Gesanglehrerin Frau Anschütz-Botgortschek wird sie bei fortgesetzten Studien noch manche Aufführung zieren.

Der Jeremias ist eine der schwierigsten Bariton-Partieen, die es in Oratorien gibt. Gross von Umfang, vielseitig durch die verschiedenen Situationen, ist die gute Auffassung derselben nicht leicht. Dabei verursacht die hohe Lage gegen den Schluss hin dem Sänger grosse Unbequemlichkeit und erfordert eine Meisterschaft in Behandlung des Organs. Herr Bergstein*) zeigte sich jedoch vollkommen befähigt, alle diese Schwierigkeiten glänzend zu überwinden. Seine klang- und umfangreiche Stimme, verbunden mit einer guten Schule, eignet sich ganz besonders für diese Partie. Vortrefflich war seine Auffassung, die in der Arie Nr. 33: „Um Juda trag' ich schweres Leid", und in dem Klagelied Nr. 41 wohl die höchste Stufe des Ausdrucks erreichte. Die Steigerung in dem Liede war vortrefflich, und die Rückkehr des ersten Motivs: „Euch sag' ich's allen", machte durch den Vortrag mit schöner *mezza voce* grossen Eindruck.

Wir freuen uns ausserordentlich, Herrn Bergstein als Sänger kennen gelernt zu haben, und sind überzeugt, dass der günstige Eindruck, den er hier hinterlassen, noch manche Ansprüche an seine gefällige Mitwirkung hervorrufen wird.

*) Herr Bergstein hat sich dem Vernehmen nach in Aachen als Sänger und Gesanglehrer niedergelassen.

Die Redaction.

Auch Herr Göbbels hat ausgezeichnet gesungen. Die Tenor-Partie des Werkes ist wie für ihn geschrieben. Grosse Weichheit ist der Charakter seiner schönen Stimme, und diese Eigenschaft kam dem Sänger sowohl in der Rolle des schwachen Königs Zedekia, als in der Partie des frommen Israeliten Achicam sehr zu Statten. Wenn wir in dem Recitativ: „Ich biete Leben dir und Freiheit!" (Nr. 36) etwas mehr dramatische Kraft erwarteten, so ist dies auch die einzige Bemerkung, die wir uns bei dem edlen und gefühlvollen Vortrage der Tenor-Partie erlauben.

Mit der Erwähnung, dass das Recitativ des Heroldes: „Der Sohn der Sonne" u. s. w., auf eine Nebukadnezar's im besten Sinne des Wortes würdige Weise vorgetragen wurde, können wir unsere Betrachtungen über den gesanglichen Theil der Aufführung schliessen.

Ueber das Orchester, können wir kurz sein, da das Programm des zweiten Theiles uns Gelegenheit geben wird, mehr darüber zu sagen.

Die Leistung des Streich-Quartetts ist sehr zu rühmen; besonders in der Begleitung war es vortrefflich. In den Blas-Instrumenten war die Stimmung nicht frei von Mängeln; im ersten Theile gab es manche Unfälle. Der Pauker schlug sein Solo sehr gut; weniger glücklich wurde das Violin-Solo ausgeführt. Die Posaunen, die in dem majestätischen Anfange des Oratoriums eine wirkungsvolle Kraft entwickelten, hätten nachher dem Chor, der hier nicht nach Hunderten gezählt werden konnte, gegenüber wohl etwas sanfter zu Werke gehen mögen.

Mit den genommenen Tempi sind wir bis auf eine kleine Abweichung mit dem Fest-Dirigenten einverstanden: etwas mehr Bestimmtheit beim Anfange einiger schnellen Chöre würde ein kräftigeres Ineinandergreifen zur Folge gehabt haben. Schliesslich können wir nicht unterlassen, dem Herrn Ceulen die Anerkennung zu zollen, die seine umsichtige und geschickte Leitung so sehr verdient.

Richard Hol.

Tages- und Unterhaltungs-Blatt.

Köln, 10. Juli. Unsere musicalischen Institute haben durch die Anstellung von zwei höchst ausgezeichneten Tonkünstlern eine wesentliche Bereicherung erfahren. Durch die vereinigten Bemühungen hiesiger Kunstfreunde ist es gelungen, den Violoncell-Virtuosen Alexander Schmidt aus Moskau zu gewinnen, welcher letzten Winter auf einem der Gürzenich-Concerte einen so ausserordentlichen Erfolg hatte, und der jedenfalls zu den hervorragendsten Künstlern auf seinem Instrumente gehört. An der Stelle des Herrn Brambach, der als Musik-Director nach Bonn gekommen, hat man Herrn Isidor Seiss aus Dresden hieher berufen, dessen vortreffliches Clavierspiel vor einigen Monaten die kunstverständigen Zuhörer der musicalischen Gesellschaft wahrhaft enthusiasmirte. Beide jungen Künstler werden im Herbste hier eintreffen und ihre Wirksamkeit beginnen.

Oper und Ballet der k. Bühnen in Berlin 1860—1861. Die Gesammtzahl der vom 2. August 1860 bis zum 28. Juni 1861 deutsch gegebenen Vorstellungen betrug 438, die sich folgender Gestalt eintheilen: Trauerspiel 17, Drama 5, Schauspiel 84, Lustspiel 154, Posse 9, ernste Oper 108, komische Oper 20, Singspiel 5, Ballet 86. Geschlossen waren die k. Theater 29 Tage, theils wegen Ablebens des Königs Friedrich Wilhelm IV. und der Kaiserin-Mutter von Russland, theils der Charwoche, des Busstages und des Königs-Sterbetages wegen; den übrigen Schliessungen mangelte ein haltbarer Grund. — Die italiänische Operngesellschaft unter Leitung des Herrn Eugenio Merelli, bestehend aus den Damen Loriul Mariani, Zelia Trebelli, Maria Brunnetti, Bella Incli (ging während der Saison nach America ab), den Herren Giacomo Galvani, Malagola, Tartini, Luisa, Mauro Zacchi, Floravanti, Ciampi, Capellmeister Orsini, gab vom 1. Oct. 1860 bis 1. Jan. 1861 41 Vorstellungen. Die Componisten waren in ihren Werken also vertreten: Bellini: „Norma" 2 Mal; Cimerosa: „Die heimliche Ehe" 1 Mal; Donizetti: „Don Pasquale" 1 Mal, „Linda von Chamounix" 1 Mal, „Lucrezia Borgia" 2 Mal; Rossini: „Taucred" 2 Mal, „Mathilde von Shabran" 2 Mal, „Die Italiänerin in Algier" 2 Mal, „Der Barbier von Sevilla" 7 Mal, „Semiramis" 12 Mal; Verdi: „Rigoletto" 2 Mal, „Trovatore" 2 Mal, „La Traviata", „Violetta" 4 Mal. Eine Vorstellung war aus Scenen verschiedener Opern zusammengesetzt. Gast: Signor Faure 1 Mal. — In der deutschen Oper kamen vor: Auber 14, Bellini 5, Beethoven 5, Cherubini 1, Donizetti 13, Dorn 2, Flotow 1, Gluck 6, Halévy 3, Isouard 3, Lachner 3, Marschner 4, Méhul 1, Meyerbeer 1, Mozart 17, Nicolai 2, Offenbach 3, Rossini 2, G. Schmidt 1, Schneider 1, Spontini 3, Taubert 3, Verdi 5, Wagner 8, Weber 12 Mal. — Im Ballet: Hoguet 6, Perrot 3, Paul Taglioni 75, St. Georges 2. — Die Novitäten und Neu-Inscenesetzungen waren in der Oper: Keine Neuigkeit. Neu einstudirt 2 Opern („Catharina Cornaro", „Vestalin"). Plötzliche Abbestellung der Huldigungs-Feierlichkeiten unterdrückte Spontini's „Nurmahal". — Im Ballet: Ein Ballet, „Ellinor" oder „Träumen und Erwachen", von Paul Taglioni. Neu einstudirt nichts. — In der Oper fand 1 erster theatralischer Versuch des Fräul. Fliess und 1 Debut des Herrn Schäfer Statt. — Gastspiele kamen 8 (an 28 Abenden) vor: Fräul. Mayerhöfer 6 Mal, Fräul. Baldamus 1 Mal, Frau Miolan-Carvalho 6 Mal, Frau Cash 3 Mal, Fräul. Lucca 3 Mal, Fräul. Schubert 2 Mal, Fräul. La Grua 6 Mal, Herr Fischer 1 Mal. — Engagirt: Frau Cash (wieder abgegangen), Fräul. Lucca, Herr Rohn, Herr Schäfer (Anfänger). Herr Fischer. — Im Ballet fand 1 Gastspiel (an 3 Abenden) Statt: Fräul. Freitag aus Warschau. — In der Capelle neu engagirt: Herr Willner (Hornist).

Der durch seine Leistungen auf musicalisch-pädagogischem Gebiete bekannte Musiklehrer Julius Knorr in Leipzig ist am 17. Juni gestorben. Er war mit R. Schumann nahe befreundet und hat mit diesem gemeinschaftlich den ersten Jahrgang der „Neuen Zeitschrift" redigirt. Auch soll nach einer biographischen Notiz der oben genannten Zeitung Knorr es gewesen sein, der Chopin in Deutschland einführte, und zwar in einem Gewandhaus-Concerte in Leipzig, wo er dessen Variationen Op. 2 vortrug.

Kassel. Sicherem Vernehmen nach wird als Fest-Vorstellung zum Allerhöchsten Geburtstage Sr. Königlichen Hoheit des Kurfürsten die romantische Oper „Otto der Schütz", Musik von Hof-Capellmeister Karl Reiss, Text von E. Pasqué, zur Aufführung kommen, und haben die Proben bereits begonnen.

Es war neulich in diesen Blättern von der Oper „Macbeth" von Verdi die Rede (in Nr. 24 unter Wien, wobei zu berichtigen, dass Macbeth keine neue, sondern eine ältere Oper Verdi's ist); jetzt hören wir aber von Paris aus von einer noch ärgeren Zurechtmachung eines Drama's von Shakespeare zum Operntexte. Herr Ambr. Thomas arbeitet bereits seit längerer Zeit an nichts Geringerem als an einer vieractigen Oper „Hamlet", welches Drama die Herren Jules Barbier und Michel Carré ihm erobert und veropert haben! Wo wird man doch noch die Opernstoffe hernehmen! Doch wie? Das neue Gebäude des *Théâtre lyrique* wird zum Winter fertig und mit einer neuen Oper von Halévy und St. Georges, „Noah" geheissen, eingeweiht werden. Nun, da haben wir's! Schnee, Sturm und Gewitter — das ist oft genug da gewesen: aber die Sündfluth auf der Bühne, d. h. die wirkliche, nicht die musicalische, das ist wahrlich neu!

Die belgische Regierung hat Herrn Fétis, Director des königlichen Conservatoriums in Brüssel, beauftragt, für die bevorstehenden September-Feste ein grosses Musikfest zu veranstalten. Dasselbe soll aus zwei Concerten bestehen; in dem ersten sollen eine Sinfonie von Beethoven und Bruchstücke aus den vorzüglichsten Oratorien Händel's zur Aufführung kommen. Das zweite Concert wird vorzugsweise den Solo-Vorträgen der Herren Vieuxtemps, Servais und Lemmens gewidmet sein. Die grosse Orgel, zu deren Erbauung die Kosten von dem Staate, der Provinz und der Gemeinde gemeinschaftlich beigesteuert wurden, wird bei dieser Gelegenheit eingeweiht werden. Man wird einen Chor von 180 Sängern und ein Orchester von 120 Künstlern vereinigen.

Paris. Wer hätte gedacht, dass Körner's und C. M. von Weber's „Wilde Jagd Lützow's", mit welcher die Preussen die Franzosen 1813 aus Deutschland trieben, im Jahre 1861, unter der glorreichen Regierung eines Napoleon, hier im *Cirque Napoléon* von 1500 pariser Sängern gesungen und von Tausenden von Zuhörern jedes Mal *bis* verlangt werden würde? Und doch ist dem also; *„Les Noirs Chasseurs"* von Weber haben schon bei zwei Sänger-Concerten hier diese Ehre gehabt. Freilich ist der Text französirt worden.

Aufforderung an die Herren Componisten.

Der Tonkünstler-Verein zu Dresden, welcher sich zunächst die Pflege und Ausführung von Tonwerken für Kammermusik zur Aufgabe stellt, hat auf Antrag seines derzeitigen Vorsitzenden beschlossen, jedes noch nicht in Druck erschienene und als Manuscript an den von ihm veranstalteten öffentlichen Productions-Abenden zur Aufführung gelangende, unten näher bezeichnete Tonwerk eines lebenden Componisten mit **zwei Friedrichsd'or**, und zwar nach der jedesmaligen ersten Aufführung, zu honoriren, wobei das Eigenthumsrecht des betreffenden Componisten auf das strengste gewahrt bleiben soll, und der Tonkünstler-Verein nur beansprucht, das Werk für seine Bibliothek, ohne jede Weiterverbreitung seinerseits, copiren zu dürfen. An die Herren Componisten ergeht daher die Aufforderung, Compositionen 1) für Blas-Instrumente allein, von sechs- bis zu dreizehnstimmiger Besetzung, 2) für Blas-Instrumente in Verbindung mit Saiten-Instrumenten, in gleicher Besetzung wie vorher, oder 3) für Blas- und Saiten-Instrumente in Verbindung mit Pianoforte, unter der Adresse: Julius Rühlmann, Vorsitzender des Tonkünstler-Vereins zu Dresden, Georgenstrasse Nr. 4, einsenden zu wollen. Ueber die Zulässigkeit derartiger Tonwerke zur Aufführung an den Productions-Abenden entscheiden sämmtliche anwesende Mitglieder des Tonkünstler-Vereins bei den vorausgehenden Uebungs-Abenden durch einfache Stimmenmehrheit.

Die Niederrheinische Musik-Zeitung
erscheint jeden Samstag in einem ganzen Bogen mit zwanglosen Beilagen. — Der Abonnementspreis beträgt für das Halbjahr 2 Thlr., bei den K. preuss. Post-Anstalten 2 Thlr. 5 Sgr. Eine einzelne Nummer 4 Sgr.

Briefe und Zusendungen aller Art werden unter der Adresse der M. DuMont-Schauberg'schen Buchhandlung in Köln erbeten.

Verantwortlicher Herausgeber: Prof. *L. Bischoff* in Köln.
Verleger: *M. DuMont-Schauberg*'sche Buchhandlung in Köln.
Drucker: *M. DuMont-Schauberg* in Köln, Breitstrasse 76 u. 78.

Niederrheinische Musik-Zeitung

für Kunstfreunde und Künstler.

Herausgegeben von Professor *L. Bischoff.* — Verlag der *M. DuMont-Schauberg*'schen Buchhandlung.

Nr. 29. | KÖLN, 20. Juli 1861. | IX. Jahrgang.

Die Lieferungen der Händel-Gesellschaft für 1860.

Beleuchtung eines Urtheils über Passionsmusik und über die Coloratur bei Händel.

Das Jahr 1860 hat die deutsche Ausgabe der Werke Händel's um drei Compositionen des Meisters vervollständigt: die „Passion nach dem neunzehnten Capitel des Evangelisten Johannes", Text von Postel, die Semele und Theodora.

Das Feuilleton der Kölnischen Zeitung der Nummern 148 und 149 enthält eine Anzeige dieser drei Werke, welche wir, als unter unseren Augen gedruckt, nicht mit Stillschweigen übergehen können, wegen ihres Eingehens in die künstlerischen Intentionen Händel's, was ausführlicher und fachmässiger geschieht, als es ein Feuilleton erwarten lässt. Dies legt uns die Nothwendigkeit auf, die daselbst niedergelegten Ansichten und Voraussetzungen aus dem grossen Kreise musicalischer Laien, in den sie hineingeworfen sind, vor dasjenige Tribunal zu ziehen, vor welches dergleichen Dinge gehören, zumal da wir der Meinung sind, dass eine unbefangene Würdigung der Händel'schen Werke und des so reich vorhandenen Grossen und Herrlichen in ihnen weit mehr zur Theilnahme für das Unternehmen der deutschen Gesammt-Ausgabe anrege, als ein bis zur Abgötterei getriebener Cultus, mag er auch mit dem ganzen Aufgebote einer lebhaften Einbildungskraft und einer dialektischen Verstandesfertigkeit im Dienste jener uns gepredigt werden. Im vorliegenden Falle fordert die Autorität des leicht zu erkennenden Verfassers (des Professors G. in Heidelberg) in literarisch-ästhetischen Dingen und seine höchst ehrenwerthen Verdienste um die Händel-Gesellschaft und deren Ausgaben in Bezug auf die Texte doppelt zur Prüfung seines Urtheils in musicalischen Dingen auf.

Die Passion ist ein wenig umfangreiches Werk aus Händel's frühester Zeit, in Hamburg wahrscheinlich (denn die genaueren Angaben fehlen) im Jahre 1704 geschrieben. Dass G. den Werth dieses Jugendwerkes nicht besonders erhebt, dass er ihm mehr nur ein historisches Interesse zuerkennt, verargen wir ihm nicht; wir stimmen mit ihm darüber ein. Auffallend aber für einen so entschiedenen Verehrer Händel's sind Aeusserungen wie die, dass „ein Mann wie Thibaut aus der Beschaffenheit dieses Jugendwerkchens herausgelauscht haben würde, dass Händel dieser Richtung schon jetzt nicht mit dem Herzen anhing; dass man herauszuhören glaubt, dass selbst in solchen Stücken, wo der Text noch einigen gesunden Anhalt bietet, der Componist sich kalt dazu verhält; dass man herauszufühlen glaubt, dass er da, wo er sich am meisten heben will, unnatürliche Stelzen gebraucht, wie in einigen erhabeneren Stellen des Bibel-Textes, wo er durch Ungewöhnlichkeit und Originalität den Wiederholungen des oft Wiederholten, scheint es, entgehen wollte, durch einen Kunstgriff, heisst dies, der sonst Niemandem ferner lag, als gerade Händel".

Diese Aeusserungen sind wieder einmal die leidige Folge der Literaten-Kritik in musicalischen Dingen. Nehmen wir auch das Wort Literat im allerbesten Sinne, also für einen wissenschaftlich und philosophisch gebildeten Schriftsteller, so liegt es doch auf der Hand, dass diese Bildung für sich allein nicht genügt, über Musik, die ihre besondere Wissenschaft und Aesthetik hat, ein richtiges Urtheil zu fällen, wenn nicht die Kenntniss dieser musicalischen Wissenschaft, und noch mehr als das, auch eine gewisse praktische Uebung und Einlebung in die Kunst und in ihre Formen hinzukommt. An dem Mangel der beiden letzteren Eigenschaften bei so vielen Kritikern unserer Zeit liegt es, dass die Vocalwerke der Tonkunst so häufig ganz einseitig vom poetischen Standpunkte aus, d. h. nach den Texten, analysirt und beurtheilt werden *).

*) „Die Musik ist eine gar eigene Wissenschaft; wie mancher Dilettant schon hat sich an ihr die Finger verbrannt! Keines-

Fragen wir, was denn der geistreiche und gelehrte Schreiber obiger Zeilen für eine „Richtung" meint, welcher Händel schon in seiner Jugend „nicht mit dem Herzen anhing", und „aus welcher er glücklich zu preisen, den Ausweg früh gefunden zu haben", so gewahren wir mit Erstaunen, dass keine andere als die S. Bach'sche gemeint ist! Und warum ist diese verwerflich? Weil die Texte dieser Gattung „ein Conglomerat von gegebenen Bibelworten grösstentheils unmusicalischen Inhalts, von Kirchenliedern u. s. w. sind". — Doch die Sache klingt so unglaublich, dass wir G. selbst reden lassen müssen:

„Zwar wäre es nicht undenkbar, dass der herrschende **Modegeschmack für Passionen** auch diesem jugendlichen Debut unseres Meisters eine unverhältnissmässig günstige Aufnahme verschaffte, wie denn schon Winterfeld in den Chören desselben den „ „gereifteren Meister" " erkannt haben wollte, wo Chrysander nur den **späteren Meister** „ „schüchtern angedeutet" " findet. Indessen wird es nicht ausbleiben, dass diese Geschmacksrichtung des Tages ihre Läuterung erlebt, sobald man in Deutschland ein wenig lernen will, zwischen Kunstgenuss und Erbauung zu unterscheiden. Wir lassen dahin gestellt, ob Passionen noch jetzt eine geeignete Art gottesdienstlicher Feier seien; jedenfalls entsprechen sie diesem Zwecke mehr, als dem, der eigentlichen Kunstwerken vorgezeichnet ist, und am meisten dort, wo sie in einer altursprünglichen, durchaus naiven Form (wie in Rom bei den Charfreitags-Aufführungen durch Priester) auf allen Kunst-Anspruch gänzlich verzichten. **Selbst in der vollkommensten Gestalt, die sie unter Bach's Händen angenommen hat, kann diese Gattung** (ein Conglomerat von gegebenen Bibelworten eines zum Theil unmusicalischsten Inhaltes, von Kirchenliedern, von den einfachsten Chor- und den verschiedensten Arien-Texten der bombastischsten und plattesten Poetaster) **einem wahrhaft kunstsinnigen Geiste niemals einen ungetrübten Genuss gewähren.** Ein Mann wie Thibaut scheute sich nicht vor der herbsten Satire über diese Anstrengungen der ehrwürdigen Alten, mit bleiernem Bohrer zu bohren."

Hier entsteht doch alles Ernstes die Frage: Können wir einem Manne, der auf solche Weise über Bach's Passionsmusiken abspricht, und dieses absprechende Urtheil so, wie er es thut, motivirt, können wir dem eine Stimme bei der Würdigung musicalischer Kunstwerke überhaupt einräumen? Kann im Besonderen jemand, dem auf der einen Seite die Einsicht in die Kunstformen der Bach'schen Musik, auf der anderen die Empfänglichkeit für ihre Wirkung auf Herz und Gemüth durch musicalische Schönheit so sehr abgeht, dass er an die gehobene und erhöhte Seelenstimmung von Tausenden bei ihrer Ausführung gar nicht glauben kann, sondern sie auf Rechnung der **Mode des Tages**, wie die Erfolge eines Verdi, Flotow u. s. w. setzt — kann man dem zutrauen, in das Wesen der Musik Händel's eindringen zu können, oder ihn gar für berechtigt halten, uns neue Aufschlüsse über diese zu geben?

Was soll überhaupt der Ausfall gegen Bach an dieser Stelle? Warum ist er an den Haaren herbeigezogen? Wir begreifen das nicht. Wie wird es nach diesen Urtheils-Proben wohl der gesammten Literatur der musicalischen Messen vor dem kritischen Richterstuhle zu Heidelberg ergehen, da ihr Text unmöglich Gnade vor ihm finden kann als „ein Conglomerat" von Glaubens-Artikeln unpoetischen Inhalts. Wahrscheinlich werden die kirchlichen Werke von Bach, Mozart, Cherubini, Beethoven als „Versuche" betrachtet, „den Wiederholungen des oft Wiederholten" durch „Ungewöhnlichkeit und Originalität", d. h. durch „Kunstgriffe", zu entgehen!

Spräche G. von der Affectation, mit welcher Clavier-Virtuosen auf die bunten Lappen ihrer Concert-Programme heutzutage auch ein Stück Bach flicken zu müssen glauben, oder von den pariser Salons, in welche der alte Meister von Leuten wie Prudent und Goria unter die Arme gefasst und im brocatenen Schlafrock auf einen Fauteuil geführt wird, so würden wir seinen Ausdruck „Modegeschmack" für vollkommen gerechtfertigt halten. Aber die Empfänglichkeit der Gebildeten des deutschen Volkes für die Tiefe und Herrlichkeit des grössten musicalischen Kunstwerkes des vorigen Jahrhunderts, der Bach'schen Matthäus-Passion, wegzuläugnen und als Modesache zu verhöhnen, und allen denjenigen, denen sie einen reinen und erhebenden Kunstgenuss gewährt, den „wahrhaft kunstsinnigen Geist" ohne Weiteres abzusprechen: das dürfte nur aus einer Monomanie für eine bestimmte Kunstgattung oder Kunstgrösse, die bis zu fast erbitterter Verkennung anderer gestiegen ist, zu erklären sein.

Nun kommt aber hinzu, dass die Annahme, Händel habe gleich nach diesem Werke „den Ausweg aus dieser

wegs stimme ich denjenigen Musikern bei, welche die Musik als Klostergut ansehen, die Dilettanten zu Laien machen und ihnen alles Mitsprechen untersagen möchten. Der verehrte **Gervinus**, dem ich so viele Belehrung verdanke und dessen herrliche Einsicht in das Grundwesen der Händel'schen Musik für mich ermuthigender gewesen ist, als das Verhalten meiner sämmtlichen musicalischen Freunde, will auch nur Dilettant sein. Wie alle Tonkunst, die in der Reinheit sinnvollen Klanges da steht, für Alle ist, so ist auch die Tonwissenschaft für Alle, so weit sie in allgemein geistige Begriffe aufgeht. — Doch wer die Musik aus den eigentlichen Quellen, aus den Originalen der Meister beschreiben will, muss unter allen Umständen eine fachmässige Bildung mitbringen. Was würden die Philologen dazu sagen, wenn Jemand alte Inschriften entziffern wollte, deren Sprache er nicht versteht?" F. **Chrysander.** G. F. **Händel.** I. S. 177 und 178.

Richtung gefunden", und die Behauptung, „er verhalte sich schon hier zu dem Stoffe kalt, gehe auf Stelzen" u. s. w., durch die offenbare Thatsache widerlegt wird, dass Händel zwölf Jahre später (1716) wiederum eine Passion schrieb, und zwar eine grosse, auf den Text von B. H. Brockes „Der gemarterte und sterbende Jesus". Dieser Text ist wahrlich noch etwas Aergeres als ein „Conglomerat von Bibelworten und von Kirchenliedern", denn er verwässert, versteift, verziert und verzerrt die Bibelworte in gespreizter, geschmacklosester Reimerei, die er mit Kirchenliedern aufputzt. Und trotzdem hat Händel auf dieser Unterlage ein musicalisches Kunstwerk aufgebaut, bei welchem er wahrlich mit seinem ganzen Herzen war, und weder „auf Stelzen geht", noch „Kunstgriffe" anwendet.

Kannte G. die sieben vollständigen Nummern dieser Passion nicht, die Händel in sein Oratorium Esther aufgenommen und J. J. Maier im Vorwort zu seiner Ausgabe desselben (bei Breitkopf & Härtel, schon vor der Gründung der deutschen Händel-Gesellschaft) als aus der Passion herstammend bezeichnet hat? Sind sie nicht alle schön und fünf davon ausgezeichnet schön? (Vgl. Niederrh. Musik-Zeitung, Jahrg. 1859, Nr. 43.)

Wenn er sie nicht kannte, was freilich bei einem Kritiker, der über Händel's Befähigung zu einer Passionsmusik abspricht, wenigstens auffallend ist, so können wir doch unmöglich voraussetzen, dass er auch Chrysander's ausführliche und begeisterte Analyse der Passion aus dem Jahre 1716 (G. F. Händel, I. S. 427—447) nicht gelesen haben sollte! — Wir sträuben uns allerdings so lange wie möglich, bei einem Historiker wie G. an ein absichtliches Ignoriren einer entscheidenden Thatsache, was die Composition der zweiten Passionsmusik Händel's für die beregte Frage unzweifelhaft ist, zu glauben; allein der Vorwurf des Uebersehens derselben zu Gunsten einer vorgefassten Ansicht, in welche man sich bis zum Blindwerden gegen jedes widersprechende Factum verrannt hat, lässt sich nicht beseitigen. Und an ein Misstrauen G.'s in Chrysander's Urtheil können wir doch vollends nicht glauben. Dieser sagt aber z. B. über den Choral, welcher die Abendmahlshandlung beschliesst: „Auf diesem Tonsatze ruht die volle Weihe des kirchlichen Gemeindegesanges, die hehre Ruhe, die das Gefühl göttlicher Nähe und Gemeinschaft erzeugen muss" u. s. w. Ferner: „Christi Gebet in Gethsemane ist ein weiterer Beweis von der Begeisterung, mit welcher Händel sich dem Gegenstande hingab (für den er nach G. schon zwölf Jahre früher glücklicher Weise kein Herz mehr hatte!), von der Verklärung, in welcher Brockes' Reime aus seiner Hand hervorgingen." — Dann über den Gesang der Tochter Zion: „Auch hier schaltet Händel mit den schwülstigen Worten seines Dichters wie ein idealer, reiner Geist, der eingedenk ist, dass er nicht Brockes' Reime, sondern die grosse That der Erlösung zu verherrlichen hat." Nachdem Chrysander die Erhebung aus dem Grundtone (*F-moll*) in die kleine None (im 11. Tacte vor dem Schlusse) als „die bedeutungsvollste von allen ihm bekannten" bezeichnet hat, fährt er fort: „Wer mit einem kleinen, leicht auszuführenden, überall verständlichen Beispiele zeigen will, wie bei Händel das Tonleben zum Geiste durchdringt, wie aus den Tönen lebendige, nie alternde Gestalten hervorwachsen, der darf nur zu diesem Liede greifen. Eine echt Händel'sche Art des Tonsatzes ist hier am geistvollsten und prächtigsten zu musicalischer Schönheit erblüht" (S. 444). — Von der Wahrheit dieses Urtheils kann sich Jeder überzeugen; er braucht nur in dem Oratorium „Deborah" den Gesang der Prophetin in *F-moll* Nr. 30 aufzuschlagen, von dem wir alle so oft schon mit heiligem Schauer, mit tief gefühlter Bewunderung erfüllt worden sind — ohne zu wissen, dass er ganz, wie er da ist, aus der letzten deutschen Passion Händel's genommen ist. Der Text in der Deborah ist freilich edler: „Vor dem hehren Antlitz Jehovah's sind Tyrannen nur Staub", als der ursprüngliche:

„Die ihr Gottes Gnad' versäumet
Und mit Sünden Sünden häuft,
Denket, dass die Straf' schon keimet,
Wenn die Frucht der Sünden reift!"

aber die Poesie-Kritiker in der Musik mögen daraus einsehen lernen, dass sie es sind, die „mit bleiernem Bohrer bohren", wenn sie musicalische Werke nach den Texten würdigen wollen. So wenig wie das schönste Gedicht vor einer hässlichen Composition sicher ist, so sehr kann auch die Reimerei eines „Poetasters" ein musicalisch schönes Tonstück veranlassen, wenn der rechte Mann darüber kommt.

Auch über das Verhältniss von Händel zu Bach hätte G. das Richtige bei Chrysander finden können (I., S. 446—448), namentlich über den Fortschritt von Händel's Passion zu Bach, besonders zu dessen Matthäus-Passion, und später von Bach's Passionen zu Händel's Oratorien. Dieser letztere beruhte aber keineswegs auf einer literarisch-kritischen Einsicht Händel's der deutschen Poesie gegenüber, was Chrysander sehr richtig bemerkt, sondern „auf den lebensvollen geistigen Kräften, die nach und nach aus seinem Innern hervorbrachen und ihn über eine niedrigere Vorstufe hinweghoben". So gelangte er, „sich stärkend an den Psalmen und den Geschichten des alten Testamentes, zur Idee seines Messias, des Messias der alten Propheten, und diese hob ihn seit 1740 nicht bloss über Brockes', sondern über jede musicalische Passion hinweg".

[*]

Dieser Ansicht Chrysander's kann man vollkommen beistimmen; zwischen der Passion von 1716, geschweige der von 1704, und dem Oratorium „Der Messias" von 1740 liegt aber ein langer Zeitraum, in welchem die Genesis der höheren Idee sich allmählich vollendete. Desshalb können wir die Bemerkung, die wir früher schon gemacht haben (Nr. 25, S. 194), auch hier nicht unterdrücken, dass der treffliche Biograph mitunter den äusseren Einflüssen auf Händel's künstlerische Entwicklung zu wenig Rechnung trägt. Während des Zeitraumes von 1716 bis 1740 hätte Händel vielleicht doch noch Passionsmusik geschrieben, wenn in England irgend Boden dafür gewesen wäre. Bemerkt doch Chrysander früher selbst sehr richtig, dass sich England am meisten frei gehalten hatte von der „sinnlichen Frömmigkeit", die als religiöser Rückschlag in der späteren Lebens-Periode Ludwig's XIV. in Frankreich, Italien und Deutschland, in letzterem am ernstesten, zur Geltung kam. In dieser Art von Frömmigkeit wurzelten aber eben die deutschen Passionen und ihre Texte, bis ihnen J. S. Bach hauptsächlich durch Bibelwort und Choral die vollkommenere Gestaltung gab, und dennoch in jener zum Theil noch befangen blieb, obwohl freilich mit einer Innigkeit und Stärke, die ihn zu derjenigen Verklärung derselben emporhob, die wir in seinen Werken bewundern. In England wäre es Händel sicherlich unmöglich gewesen, mit dieser Gattung deutscher Musik durchzudringen, und wenn Chrysander dies auch nicht geradezu sagt, so erhält doch diese unsere Ueberzeugung durch seine Darstellung namentlich der zwanzig Jahre, welche der II. Theil seines Buches umfasst, ihre volle Begründung.

Doch wir schliessen hiermit unsere Bemerkungen, betreffend die Ansichten des Feuilletons der Kölnischen Zeitung Nr. 148 über Händel's und Bach's Passionsmusiken, ab, und wenden uns zu einem zweiten Punkte desselben Aufsatzes, der uns, wiewohl in anderer Weise, ebenfalls nur für einen Auswuchs übertriebener und bis zu leidenschaftlicher Befangenheit gesteigerter Vorliebe, die eines Kritikers literarischer und musicalischer Grössen nicht würdig zu sein scheint, gelten kann.

Wenn diese Vorliebe bei Gelegenheit der kleinen Passion sich gegen Händel negativ verhielt, um abstossend gegen die Passionen überhaupt und namentlich gegen die Bach'schen zu wirken, so tritt sie im Folgenden positiv auf, um zu beweisen, dass Händel die Coloratur in seinen Arien „nur zu Zwecken der plastischen Darstellung oder der Charakteristik starker und greller Affecte" benutzt habe, und dass, „wenn die gehäufte Coloratur ja eine Sünde wäre, sie von Händel zur Tugend umgewandelt worden". — Zunächst wird, wie so eben gegen Bach, gegen Mozart eine Spitze gerichtet.

„Es könnte hier nicht der Ort sein," heisst es, „mit einem Gegner (dieser Meinung) die einzelnen Karten ausspielend Stich um Stich den Beleg zu dieser Behauptung zu führen; einen einzigen Trumpf aber aufzulegen, mit dem allein uns das ganze Spiel verloren oder gewonnen scheinen würde, möchten wir uns doch nicht versagen. Man nennt diesen Händel'schen Läufe- und Passagen-Reichthum Zopf, und vielleicht die Barbarei eines roheren Zeitalters. Nun aber prüfe und singe man die berühmte Arie der Königin der Nacht in der Zauberflöte, und dann (wir bieten Alles gegen Nichts, wenn es gelingt) suche man uns in Händel's 80 Folianten etwas auch nur von Weitem Aehnliches von Zopf auf! Der Abstand der überladensten Händel'schen Coloraturen wird sich ausserordentlich erweisen, wenn man bloss auf den Geschmack oder Ungeschmack der Figuren an sich sieht; der Vergleich aber würde ganz aufhören, wenn man die inneren Zwecke und Anlässe erwöge, die Händel bei der Anwendung dieser Formen in seinen reiferen Werken so gut wie immer gehabt hat. Es gibt der Arien bei ihm schon, deren Verzierungen auf den ersten Anblick sehr müssig und zwecklos erscheinen mögen; wir unsererseits haben aber zu oft erfahren, dass uns bei ernsterem Eindringen ihr Sinn auch dort aufging, wo wir früher daran verzweifelt hatten, als dass wir nicht bescheidentlich glauben sollten, es müsse auch da, wo uns die Absicht des Meisters noch immer nicht aufgegangen ist, der Fehler mehr an uns, als an ihm liegen."

Hier möchten wir zuerst den Wunsch aussprechen, dass der Verfasser den zuletzt erwähnten „bescheidenen Glauben" auch Bach's Passionen gegenüber gehegt haben möchte, oder wenigstens künftig hegen möge.

Zur Sache selbst ist es bekannt und neuerdings durch Chrysander ausser Zweifel gestellt, dass Händel wie alle Componisten, die es mit grossen Sängern und Sängerinnen zu thun hatten, seine Arien meist für bestimmte Künstler geschrieben und bei der Coloratur auf die künstlerische Individualität und Fertigkeit der Einzelnen Rücksicht, und zwar oft nur allzu gefällige, genommen hat. Dass diese Rücksicht eine rein musicalische gewesen, daran haben wohl alle Musiker nie gezweifelt. Eines Anderen belehrt sie Professor G., der zuvörderst einen „Trumpf" gegen Mozart auflegt.

Wir nehmen ihn an, wiewohl wir die Entscheidung zwischen Händel'scher und Mozart'scher Coloratur in Bezug auf Charakteristik, Mannigfaltigkeit, musicalische Schönheit und Geschmack keineswegs auf eine einzige Karte setzen. Es wird Niemandem einfallen, die Coloraturen in

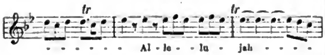
den beiden Arien der „Königin der Nacht" für geschmackvoll und charakteristisch zu halten; auch Otto Jahn, der sich seinem gewiss innigst geliebten Mozart gegenüber vor heidelberger Schwäche wohl zu wahren weiss, nennt sie instrumental, unnatürlich und geschmacklos. Wenn sich aber G. nicht etwa bloss auf die Staccato's steift, was er nicht darf, da sie zu Händel's Zeit noch nicht Mode waren, obschon ein Anlauf dazu gerade in der Semele (S. 29) vorkommt, so möchten wir Zopf gegen Zopf wetten (denn mehr ist das Spiel doch nicht werth!), dass gar manche Coloratur Händel's eben so „instrumental, unnatürlich und geschmacklos" sei, als die verrufene „Gurgelei" der Königin der Nacht. Die „80 Folianten" kann ich zu diesem Zwecke nicht durchblättern, erstens weil ich sie nicht besitze, und zweitens weil ich sie nicht nöthig habe, da mir die „Esther", die ich wegen der aus der Passion darin aufgenommenen Sätze eben aufgeschlagen habe, ein genügendes Beispiel gibt. Es ist, genau genommen, die ganze *B-dur*-Arie für Sopran auf das Wort *Allelujah* (Nr. 33b), besonders aber folgende Stellen:





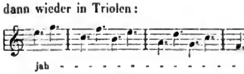
und dann wieder, wahrscheinlich zum Zwecke umgekehrter „plastischer Darstellung":



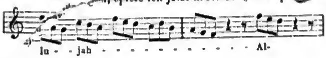




dann wieder in Triolen:



und um zu endigen, spiele ich jetzt meinen „Trumpf" aus:





etc.

Nehmen wir nun noch den drei Tacte langen Triller auf *d* zugleich mit der Oboe auf *f* hinzu und den Anhang desselben:



so denke ich, haben wir genug. Und nun bieten wir Alles gegen Nichts dem, der uns beweis't, dass dieses *Presto* nicht den Charakter einer Bravour-Tarantella, sondern den eines Hallelujah habe!

Allein Professor G. scheint doch gefühlt zu haben, dass als Mittel zum Zweck, die Vergleichung sämmtlicher Händel'scher Coloraturen mit einer einzigen längst verurtheilten Mozart'schen, sehr wohlfeil und einer Berückung und Uebervortheilung des Gegners sehr ähnlich sei. Desshalb bemüht er sich, seinen Ausspruch durch die Analyse einer Händel'schen Partie zu rechtfertigen. Er wählt dazu die Partie der Semele; wir werden aber sehen, dass diese gerade das Gegentheil von dem beweis't, was sie beweisen soll.

(Schluss folgt.)

Das sechste seeländische Musikfest in Holland.

II.

[Zweiter Tag: *Elia op Horeb* von Franz Coenen — Der 95. Psalm — Pastoral-Sinfonie — Frühlingsbotschaft von Gade]

(I. s. Nr. 28.)

Wenn wir bemerken mussten, dass am ersten Festtage sich bei der Ausführung des ersten Theiles des Oratoriums hier und da eine gewisse Unruhe zeigte, die nur durch die feste Leitung des Dirigenten bemeistert werden konnte, so berichten wir um so lieber, dass über die Aufführungen am zweiten Tage ein glückliches Gestirn waltete.

Die Cantate *Elia op Horeb* wurde von dem Componisten derselben, Herrn Franz Coenen, dirigirt. Schon die Proben hatten sowohl für die Composition als für die Persönlichkeit des Dirigenten eingenommen, und so war es nicht zu verwundern, dass er bei der Aufführung mit schallendem Applaus empfangen wurde. Ein vortrefflicher Geist beseelte alle Mitwirkenden, und Alles griff schön in einander. Die Chorstimmen klangen so frisch, als hätten sie sich noch gar nicht angestrengt; besonders zu rühmen ist der Sopran, der in dem Chor Nr. 5: „*Hoor! de stormwind verheft* (erhebt) *zich, daar dondert d'orkaan!*" die Schwierigkeiten der hohen Lage sehr gut überwand. Deut-

Niederrheinische Musik-Zeitung

für Kunstfreunde und Künstler.

Herausgegeben von Professor *L. Bischoff.* — Verlag der *M. DuMont-Schauberg*'schen Buchhandlung.

Nr. 30. **KÖLN, 27. Juli 1861.** **IX. Jahrgang.**

Die Orgel in Beethoven's Missa solemnis.

Ein neues Thema bietet sich dar, um den vielen Discussionen über dieses Werk eine Fortsetzung zu geben; dieses Thema wollen wir die Orgelfrage nennen.

Seit dem Jahre 1841, als die holländische Gesellschaft zur Beförderung der Tonkunst zuerst es war, die mir die Ehre erzeigte, sich mit einigen die Missa betreffenden Fragen an mich zu wenden*), sind von Zeit zu Zeit Zuschriften von achtungswerthen Musikern an mich gekommen, deren Inhalt, meist in bestimmte Fragepunkte gefasst, das Innere des Werkes betrafen. Ich bekam dadurch immer mehr Beweise vor Augen, dass die nähere Bekanntschaft mit dem Wesen des Werkes im Kreise gediegener Musiker im Fortschreiten begriffen ist, aber auch, dass die Scheu vor den Schwierigkeiten in dessen Aufführung desto mehr zunimmt, je mehr die Eigenthümlichkeiten des Werkes gekannt und erwogen sind. In den letzten Wochen sind mir wieder Zuschriften ähnlichen Inhalts von drei Musik-Directoren zugegangen; zwei dieser Herren sind mit Vorbereitungen zu Aufführungen im nächsten Winter beschäftigt, und zwar mit bedeutenden Kräften; Beide haben die Absicht, die Orgel mitwirken zu lassen, da grosse Werke ihnen zur Verfügung stehen; dies der Grund, dass in ihren Zuschriften die Orgelfrage an erster Stelle steht. Der Umstand, dass der Eine davon seinen Wirkungskreis in einer grossen Stadt Norddeutschlands, der Andere aber den seinen in einer kleinen Stadt Süddeutschlands hat, dass der Erstere evangelischer, der Andere katholischer Confession ist, mag noch insbesondere hier angegeben sein, weil dieser verschiedene kirchliche Standpunkt auf die Anschauungen der Missa in kirchlicher Beziehung bei beiden Musikern Einfluss zu üben scheint. Der dritte dieser Herren hat seinen Wirkungskreis im nördlichen Böhmen; der Inhalt seiner Zuschrift wird uns hier nicht beschäftigen, weil keine seiner Fragen sich auf den Orgelpunkt stützt. Dass den wackeren Arbeitern im Weingarten der Tonkunst die Beantwortung sämmtlicher Fragen, in so weit dies möglich war, alsbald zugegangen, soll auch bemerkt sein.

Wenn ich diesen Gegenstand hiermit vor die Oeffentlichkeit ziehe, so geschieht es im Interesse von Beethoven's Werke, indem die darin vorgeschriebene Orgel bereits Anlass zu Discussionen für und wider gegeben hat, und dürfte dies in der Folgezeit noch mehr der Fall sein, wenn die Missa sich in der ganzen deutschen Musikwelt freie Bahn gebrochen haben wird. — Ich kann es nur natürlich finden, wenn dem denkenden Leser der Partitur sich die Frage aufdrängt, wie es komme, dass Beethoven diesem so überaus reich ausgestatteten Werke noch die Orgel hinzufügt, da er diese doch in der ersten Messe hat fehlen lassen. Aus dieser Frage entspringt alsbald die andere, lautend: Ist die Orgel bei der Missa in *D* ein nothwendiges Integrum, oder darf sie unbeschadet der Gesammtwirkung wegbleiben?

Ersterer Fragepunkt ist so schwerwiegend, dass ich sehr bedaure, denselben in des Meisters Lebensgeschichte nicht umständlich erörtert zu haben, wie ich es im Stande bin. Daher soll Gegenwärtiges so viel als möglich die Lücke dort ausfüllen.

Als die Missa noch im Geiste ihres Schöpfers verschlossen lag, war ihre Bestimmung, die Installirungsfeier

*) Diese Fragen waren die nachstehenden:

1. Zu welcher Zeit und in welcher Stadt ist diese Messe zuerst ausgeführt worden?
2. Ist diese Messe in den meisten Städten Deutschlands ausgeführt worden, und geschieht solches auch jetzt noch?
3. Hat diese Messe denselben Beifall gefunden, wie die in *C-dur*?

Wie grosse Länder und Meere haben noch im Jahre 1841 Holland von Deutschland getrennt! aber auch welch grosse Ehre für Deutschland, dass die Holländer damals für gewiss angenommen hatten, die Missa in *D* sei der deutschen Musikwelt schon eine gute „Bekannte“!

seines kaiserlichen Schülers, des Erzherzogs Rudolf, als Erzbischof von Olmütz im dortigen Dome zu verherrlichen. Wie es gekommen, dass der Meister, einmal an die Ausarbeitung gegangen, immer mehr und mehr zur Einsicht gelangte, dass das Werk bis zu dem bestimmten Zeitpunkte nicht vollendet sein werde, er daher seine Intention fallen lassen müsse, darf ich wohl aus seiner Biographie als bekannt voraussetzen. Es sei der geneigte Leser demnach freundlichst ersucht, sich ohne Weiteres in den Dom von Olmütz führen zu lassen, denn dort findet sich der Beweggrund zum Hinzufügen der Orgel in der Missa.

In der langgestreckten Kathedrale zu Olmütz ist die Orgel nicht im Hintergrunde des Schiffes aufgestellt, sie befindet sich vielmehr zu beiden Seiten des um 3—4 Stufen erhöhten Aufganges in das Chor. Wenngleich diese zertheilte Aufstellung dem Chor zu besonderer Zierde gereicht, so werden dadurch andererseits der Ausführung von Kirchenmusik so grosse Schwierigkeiten bereitet, wie diese kaum grösser gedacht werden können; denn die Ausführenden müssen sich auf diese beiden Bühnen abtheilen, die ungefähr 15—18 Fuss von einander entfernt sind. Auf der Bühne rechts am Aufgange in das Chor, wo der Organist seinen Sitz hat und der Capellmeister sein Pult aufstellt, sehen wir sämmtliche Vocalisten, auf der Bühne gegenüber sämmtliche Instrumentalisten. Diese getheilten Kräfte zusammen zu halten und zu einem Ganzen zu vereinigen, vermag die Orgel allein. Zu diesem Hinderniss einer guten, wenn auch nicht vorzüglichen Aufführung gesellt sich noch ein anderes, und zwar: beide Orgelbühnen sind kreisförmig, dazu noch schmal in der Räumlichkeit. Dieser Umstand wirkt um so nachtheiliger, als nicht alle die Mitwirkenden den Capellmeister im Auge haben können — abermals ein Grund, die Orgel als Vermittlerin wirken zu lassen. Dass die Zahl der Ausführenden nur eine sehr beschränkte sein kann und die Ziffer 35 kaum übersteigen dürfte, muss auch noch in Erwägung gezogen werden. Welche geringe Wirkung selbst ein stark instrumentirtes Tonwerk ohne Orgelbegleitung in einem so grossen Dome hervorbringen könne, lehrt die Erfahrung mit anderen Domen, wo dergleichen Hindernisse nicht obwalten.

Diese hindernden Umstände zusammengefasst, ergibt es sich ganz deutlich, dass das Beisetzen einer Orgelstimme in der Missa lediglich aus einem äusseren Grunde erfolgt ist. Daraus ergibt sich aber auch ganz evident, dass die Orgel nur ein Accidens ist, durch dessen Weglassung der Integrität des Werkes kein Abbruch geschieht; sie soll stellenweise nur ausfüllend wirken, stellenweise wiederum den Grundbass verstärken helfen, der bei Aufführungen in der Kirche fast durchweg am schwächsten besetzt ist. Wie selten findet man zwei gute Contrabässe! und schlimmer noch steht es in der Regel mit den Violoncellen. Die Partitur gibt Zeugniss für diese Absicht des Componisten. Wie häufig geht nicht die Orgel im Einklang mit dem Contrabass! — Dies alles wird aber die stärkste Bekräftigung darin finden, dass unserem Meister die eben geschilderten Verhältnisse in der olmützer Kathedrale aus eigener Anschauung bekannt waren, und da ich während eines dreijährigen Aufenthaltes auf dem Gymnasium jener Stadt bei besonderen Feierlichkeiten im Dome oft in der Zahl der Mitwirkenden auf der linken Orgelbühne gestanden, so war es natürlich, dass diese Verhältnisse auch Gegenstand unserer Conversation gewesen.

Erwähne ich hier noch die Thatsache, dass die Orgelstimme, nachdem ihr der erforderliche Raum vom *Kyrie* an offen gelassen war, erst nach vollendeter Ausarbeitung des Werkes an die Reihe kam, und zwar mit Hülfe des alten Türk, der seit des Meisters Schuljahren nun wieder gute Dienste geleistet, so liegt auch darin nichts, was zur Annahme berechtigen könnte, die Orgel solle als ein Integrum Geltung haben. Beethoven's Aeusserung in der bekannten Einladung zur Subscription auf die Missa, nämlich: dass sie auch als Oratorium gebraucht werden könne, zeigt doch deutlich, dass ihre Bestimmung zunächst der Gebrauch beim Gottesdienste sein soll. Vindicirt man aber der Orgel eine integrale Geltung, so zeiht man den Componisten der Missa eines offenbaren Irrthums; denn wenn schon ein vollständiges Orchester bei starker Besetzung die Wirkung der Orgel lähmt, wie erst bei der sinfonistischen Behandlung des Orchesters in *Gloria*, *Credo* und *Dona!* Hätte es in der Absicht des Componisten gelegen, der Orgel nur theilweise eine vorwiegende Bedeutung zu geben, so wäre dies im Präludium vor dem *Benedictus* geschehen. Dort ist der Ort, wo während des erhabensten Momentes am Altare die heilige Wandlung Statt findet, ein Moment, der überall ausschliesslich nur von der Orgel ausgefüllt wird. Dass Beethoven denselben gekannt und gefühlt, beweis't die Gestaltung eben dieses Präludiums, wobei die Orgel fast störend wirkt, würde man sie mitgehen lassen; desgleichen im *Benedictus*. — Sollte indess die Aufführung in einer grossen, mit einer guten Orgel versehenen Kirche als Oratorium Statt finden, so versuche man es immerhin, einen oder den anderen Theil — wenn auch nicht einen ganzen Satz — von der Orgel begleiten zu lassen; doch wird man wohl thun, den dadurch erreichten äusseren Effect nicht zu hoch anzuschlagen, weil durch theilweises Hinzutreten der Orgel die Einheit in der Klangwirkung des Ganzen beeinträchtigt werden würde.

Ueberhaupt wird in allen Kirchenwerken, in denen ein vollständiger Chor von Blas-Instrumenten auftritt, die

Orgel am besten thun, zu schweigen; denn beide neben einander vertragen sich nicht, weil jeder Theil ob seiner Mächtigkeit die Herrschaft über das Ganze in Anspruch nimmt und damit auch die Aufmerksamkeit des Zuhörers. So findet sich dies in aller neueren Kirchenmusik seit Bach's, Hasse's und Naumann's Zeiten. Wer möchte sogar Mozart's *Requiem* mit Orgelbegleitung hören? von Cherubini's Messen gar nicht zu reden. Und Händel's Oratorien, mit einem vollständigen Orchester nach Begriffen unserer Zeit versehen, bedürfen sie denn noch der Orgel? Ja, ich wage zu behaupten, dass diese heiligen Werke durch die moderne Instrumentirung so sehr verweltlicht worden, dass sich der erhabene Charakter der Orgel vor solcher Gemeinschaft ordentlich scheut. Dass diese Verweltlichung der Kirchenmusik durch so kolossale Massen-Aufführungen, wie heutzutage üblich, nebenbei aber auch durch die damit verbundene Schaustellung der Massen erst in vollem Glanze hervortritt, wird wohl von Unbefangenen nicht bestritten werden. Wenn man dies erwägen will, so wird man die Verurtheilung der Missa als eines gänzlich unkirchlichen Werkes als sehr ungerecht erkennen müssen, und damit wird auch jeder Anhalt wegfallen, Beethoven's religiöse Anschauungen und Gefühle aus diesem Werke heraushören zu wollen.

Wenn man doch bei Beurtheilung des technischen Baues der Missa, besonders in der Vocal-Partie, zwei Umstände scharf ins Auge fassen wollte, nämlich den Unterschied zwischen der gegenwärtigen Orchester-Stimmung und der bis zu Anfang des zweiten Jahrzehends bestandenen, die fast um einen Halbton tiefer war. Von dieser war der äussere und innere Sinn unseres Meisters befangen; die im zweiten Jahrzehend schon höher gewordene vermochte sein bereits sehr geschwächtes Ohr nicht mehr aufzunehmen. Wie steht es aber vollends um das Verhältniss der gegenwärtigen Orchester-Stimmung zu jener im zweiten Jahrzehend!—Der andere zu beachtende Umstand betrifft die Besetzung der Sopran- und Alt-Partie in allen katholischen Kirchen mit Knabenstimmen. Diese machen noch heute an vielen Orten die Mehrzahl aus. Wie leicht steigt eine gute Knabenstimme zum zweigestrichenen *gis*, *a*, *h* hinauf, wo hingegen die Mehrzahl der Frauenstimmen im Chor schon mit *g* ihr Höchstes geleistet.—(Hätte der hyperboräische Kritiker X X. aus der Hauptstadt Nova Zembla's, dessen Beurtheilung der Missa nach dem aachener Musikfeste wir in Nr. 26 dieser Blätter, aber auch in der Independance zu Gesicht erhielten, nur wenigstens diese dem erfahrenen Fachmanne doch so nahe liegenden Umstände berücksichtigt, er wäre zu anderen Schlüssen gekommen, die seine Befähigung zur Beurtheilung eines solchen Werkes, das wohl den kritischen Horizont aller Hyperboräer, selbst ihres Nestors, weit übersteigt, vielleicht in ein besseres Licht gestellt haben würde.)

Will man den Schwierigkeiten im Werke begegnen, so erniedrige man vor Allem die Orchester-Stimmung um ein Bedeutendes, oder man transponire das die grössten Schwierigkeiten bietende *Credo* um einen Halbton tiefer, also nach *A*. Damit wird man dem von der berliner Sing-Akademie bereits gegebenen Beispiele mit Bach's *H moll*-Messe folgen, die mit der bestehenden Orchester-Stimmung gleichfalls sehr schwer auszuführen ist. Der alte Sebastian hat den Sopran und Alt auch für Knabenstimmen geschrieben, da zu seiner Zeit und viel später noch die Mitwirkung der weiblichen Stimmen in allen Kirchen verboten war. Seitdem nun Beethoven's Missa ein Gegenstand besonderer Affection Seitens der grossen Musikfeste geworden, treten noch ganz besondere Momente der Beachtung entgegen, über die schon wiederholt gesprochen worden, es scheint jedoch, fruchtlos. Nun, so quälet euch damit fort, aber lasset ab, dem erhabenen Schöpfer des Werkes Vorwürfe zu machen, dem es sicher und gewiss nicht im Traume eingefallen ist, sein Werk solle einstens mit einer Masse von mehr denn 400 Vocalisten und 130—150 Instrumentisten zur Ausführung gebracht werden. Dieser eingetretene Fall schliesst eine Reihe von Fragepunkten ein, die wohl mit Worten, nicht aber mit Thaten leicht zu beantworten sind.

A. Schindler.

Fétis der Aeltere über Beethoven's Missa solemnis.

Wenn man in den Organen der Kunstkritik die entgegengesetztesten Urtheile über hervorragende Werke lies't, so scheint es fast, als gäbe es gar keinen Canon für das Musicalisch-Schöne, und als wäre die Muse der Tonkunst die bedauernswertheste von allen, da ihre Schöpfungen nur dem *bon plaisir* oder der subjectivsten Empfindung des Einzelnen zur Würdigung anheim fallen. Wir sprechen hier nicht von den Handlangern der Journalistik, die ihr Leben fristen, indem sie die Spalten füllen, oder von den Parteigängern für und wider eine Richtung oder eine Persönlichkeit, oder gar von den Verkäufern, die Lob und Tadel nach ihrer Weise auf die Goldwage legen: nein, wir haben Männer im Auge, die durch tüchtiges Wissen und bedeutende schriftstellerische Leistungen im Fache der Geschichte, Kritik und Aesthetik einen grossen Ruf, eine Autorität erlangt haben, und die über alle äusseren Motive ihrer Aussprüche unzweifelhaft erhaben sind. Diese Betrachtungen drängen sich uns unwillkürlich auf, wenn wir lesen, wie ein Mann wie Gervinus (siehe die vorige Nummer) über Bach's Passionen urtheilt, und wie er da-

[*]

gegen in Händel reflectirte Intentionen hineindeutet (wie wir in der nächsten Nummer sehen werden), an welche dieser sicher nie gedacht hat; ferner wenn wir gewahren, wie ein Mann wie Fétis in Brüssel sich über die grosse Messe in *D-dur* von Beethoven ausspricht.

Als wir in Nr. 26 dem Kritiker der *Indépendance* nach Hause leuchten mussten, deuteten wir nur unsere Verwunderung an, dass er (Herr Fétis der Jüngere) unter den Augen seines Vaters so unüberlegtes Zeug schreiben konnte. Jetzt aber dürfen wir leider nicht verschweigen, dass Herr Fétis der Aeltere selbst in dem ersten musicalischen Organ von Frankreich (*Revue & Gazette mus. de Paris*, Nr. 21) sein Anathem gegen Beethoven's Messe schleudert, und zwar im vollen Bewusstsein seiner Autorität, wie dies aus dem Texte des Aufsatzes hervorgeht; denn nur in der Unterzeichnung erblicken wir eine leise Mahnung seines Gewissens, indem er sein berühmtes Antlitz unter der Chiffre *ABC* verschleiert.

Wir geben einige Proben dieser Art von Kritik, die wir dem Manne, der die erste Entwicklung des eigenthümlichen Beethoven'schen Genie's so richtig in der Partitur der *Sinfonia eroica* findet, der die Quartette Op. 59 bewundert und unter den Sonaten u. A. Op. 47, 53, 57, 81, ja, 106 als Meisterwerke anerkennt, kaum zugetraut hätten:

„Das gewaltige Werk ist durchaus nicht beim Gottesdienste zu gebrauchen und gar nicht in einer Kirche ausführbar. [Ist aber am 4. August 1857 im Dome zu Freiburg in Baden bei der Säcularfeier vollständig geschehen; in Köln wurden schon 1838 das *Kyrie, Gloria* und *Credo* im Dome gemacht.] Ihre maasslose Länge, der Missbrauch der hohen Lagen der Singstimmen, die häufigen Absprünge der musicalischen Gedanken von dem wahren Sinne des liturgischen Textes, endlich das Unbestimmte (*le vague*) dieser Gedanken an vielen Stellen und der allzu dramatische Charakter anderer werden niemals erlauben, diese Musik ihrer eigentlichen Bestimmung gemäss zu verwenden. Man hat es noch nie versucht [s. oben!] und wird es noch viel weniger künftig versuchen.

„Das *Kyrie* ist Anfangs ziemlich schön, obschon unklar und nicht correct genug geschrieben. Das *Christe* ist weniger gelungen, die Motive sind gewöhnlich und erinnern an den Stil der deutschen Capellmeister des achtzehnten Jahrhunderts, mit Ausnahme der Instrumentation, die hier viel mehr überladen ist.

„Das *Gloria* befriedigt mit am wenigsten von allen Nummern, obgleich man hier und da in einzelnen Zügen, z. B. im *Qui tollis*, das Genie des grossen Mannes wiederfindet. Es fehlt aber den Ideen offenbar an logischer Ordnung, und die Worte befinden sich in einem wunderlichen Durcheinander. [??] Die Fuge ist mittelmässig und zu lang, die Schluss-Cadenz nimmt kein Ende und wird durch die hohe Lage der Stimmen vierzig Tacte lang peinlich. Nach dieser Cadenz wäre für jeden Anderen nichts mehr möglich gewesen, aber Beethoven kann kein Ende finden, nimmt das erste Motiv des *Gloria* wieder auf u. s. w., und schliesst ohne Wirkung.

„Der Anfang des *Credo* ist schön, wird aber bald durch die überhohen Töne der Stimmen verdorben. Im *Et incarnatus* findet man an einigen Stellen Beethoven wieder, aber vom *Et ascendit* an bis zum Schlusse ist der Ideen-Inhalt unbestimmt, die Form unklar und die Stimmführung fehlerhaft.

„Die Idee des *Benedictus* ist von grosser Schönheit. Die vier Solostimmen und ihre Begleitung durch Flöten u. s. w. und eine Solo-Violine ergreifen die Seele. Leider ist das Stück drei oder vier Mal länger, als es sein sollte, und zwar nicht nur für die kirchliche Handlung des Priesters, sondern auch für die Zuhörer, weil derselbe Anfangs so schöne Gedanke sich am Ende ins Schrankenlose verliert.

„Das Uebermaass der Ausdehnung ist noch schlimmer im *Agnus Dei*, dessen Anfang auch sehr schön ist; aber dieser Satz verliert seine Wirkung nicht bloss durch die Länge, sondern auch durch den Widerspruch der Musik mit dem Texte. Die Worte *Dona nobis pacem* werden bis zum Ueberdrusse in einem sehr jovialen Tone wiederholt, dann fällt Kriegslärm dazwischen ein u. s. w., so dass das ganze *Agnus Dei* 144 Tacte hat, wovon 95 im Tempo Adagio sind!“ —

Das ist die Recension der Beethoven'schen *D-dur*-Messe durch den grössten Musikgelehrten und Kritiker Frankreichs und Belgiens!! — Und dabei macht er sich noch der offenbaren historischen Unwahrheit schuldig, dass das Werk auch in Deutschland noch bei jeder Aufführung das Publicum kalt gelassen und gelangweilt habe.

Und derselbe Mann schreibt im Verlaufe seines Artikels, der sich auf das letzte niederrheinische Musikfest bezieht, ganz vortrefflich über Händel's Josua und dessen Aufführung, die man so vollkommen nur in Deutschland hören könne, und fügt über Beethoven's Violin-Concert und Joachim folgende schöne Sätze hinzu, die wir, um mit ihm zu versöhnen, zum Schlusse hieher setzen:

„Das Violin-Concert von Beethoven, eine der schönsten Schöpfungen des grossen Mannes, von Joachim gespielt, machte auf Künstler und Publicum einen der lebhaftesten und herrlichsten Eindrücke, die man sich nur denken kann. Beethoven muss von Joachim geträumt haben, als er dieses Concert schrieb, und Joachim's Dasein wäre unvollständig, wenn Beethoven dieses Meisterwerk

nicht geschrieben hätte. — Beide sind für einander gemacht!

„Der grosse, maassvolle und zugleich poetische Stil des grossen Violinisten ist für die richtige Darstellung des Werkes unerlässlich, so wie das Werk die einzige Gelegenheit darbietet, bei welcher die Seele des Künstlers sich in ihrer ganzen Schönheit offenbaren kann. Paris hat Joachim nicht begriffen. Es ist schwer, den Ausbruch von Begeisterung zu beschreiben, den diese wundervolle Musik durch diese wundervolle Ausführung hervorrief (*cette merveille de musique rendue par cette merveille d'exécution*)."

Die Anfänge der berliner Sing-Akademie*).

Seit dem Jahre 1789 hatte sich nach und nach zusammengefunden, was nachher zufällig den Namen „Sing-Akademie" erhielt und seine Stiftung meinem edlen Meister und väterlichen Freunde Fasch verdankt.

Faschen's hinterlassene Werke bekunden einen Mann, der lebenslang sich mit der Harmonie besonders beschäftigt und in Absicht ihrer Anwendung auf das Ernste, Würdige, Gründliche hingearbeitet hat.

Sein äusserlicher sittlicher Charakter hatte sich zuerst an einem kleinen fürstlichen Hofe und nachher in grösseren königlichen Dienst-Verhältnissen zu einer gehaltenen Persönlichkeit gebildet, die weder anregend noch zurückstossend war. Eine prekäre Gesundheit und nothwendige Sparsamkeit hatten sich die Hand geboten, weder viel zu erwerben, noch viel zu versprechen.

Seine Erziehung und früheste Umgebung war von der Art, dass er bei einem heiteren, bildsamen Naturel nothwendig ein vorzüglicher Tonkünstler werden musste; doch hatte ihn seine übergrosse Bescheidenheit an ein Zurücksichstellen gegen andere Artisten, wie Bach, Quanz und Geringere, gewöhnt.

So trat er mit den ersten Mitgliedern der Sing-Akademie, gleichsam als seinen Schülern, die ersten Uebungen an, mit ihnen seine Compositionen versuchend, die er selber nur als Versuche gab, wie überzeugt er auch im Stillen von ihrer Güte sein mochte. Wenn eine gute Sache so angefangen und mit ruhiger Beharrlichkeit fortgesetzt wird, kann sie nicht anders als gedeihen. Das ist der Anfang der Sing-Akademie, welcher auch noch in eine Zeit fällt, die nicht mit Musik überfüllt war, wie die jetzige.

Die ersten ordentlichen Zusammenkünfte der Sing-Akademie waren in einem Privathause**), dessen Ton billiger Weise der Ton der guten Gesellschaft sein musste; dadurch ward die ganze Sache nebenher behandelt und Fasch dessgleichen. So schlich dies einige Jahre hin, und an ein festes Wesen war kaum zu denken, ja, Alles wäre in sein Nichts versunken, wenn Fasch seine Intentionen hätte mit Nachdruck durchsetzen wollen.

Als der Jüngste, ich könnte wohl sagen: der Geringste, unter Faschens Schülern in der Harmonie, denn Röllig, Johannes, Seneyders, Rellstab, v. Bülow*) waren alle weiter, da sie eher angefangen hatten, als ich, war ich auch in diese Versammlung getreten**), ohne jemals auszubleiben.

Meine Kenntnisse in der Tonkunst bezogen sich mehr aufs Praktische, da ich verschiedene Instrumente mit Beifall spielte. Ein dreissigjähriger munterer, doch ernsthafter Mann, der ich war, konnte ich kaum meine Ungeduld bezügeln. Was Fasch aus Höflichkeit und Menschlichkeit lobte, um zu ermuntern, kam mir unerträglich vor, je behaglicher sich Andere das Lob ohne Einschränkung zueigneten; ja, ich war in einer verzweifelten Stimmung, indem ich auf diesem Wege nichts hoffte; denn was auch immer als gelungen gelten konnte, kam doch nur zärtlich, ja, ängstlich und gebunden an den Tag.

Die Zusammenkünfte der Gesellschaft geschahen Dinstags, wie noch heute.

Man versammelte sich am Abende, man trank Thee, man sprach, erzählte, kurz, zerstreute sich, und an die Sache selbst ward nur nebenher gedacht.

Die Stücke waren nicht immer leicht, ja, oft unbezwinglich, und wollte es zuletzt nicht vor sich gehen, so legte man dies bei Seite, um etwas Anderes nicht glücklicher zu versuchen. Ich zerrieb mich innerlich, um ein Mittel aufzufinden, Ordnung und Ernst in diese Sache zu bringen; das war aber nicht leicht, da ich gar nichts zu sagen hatte, und Fasch, um nur einiger Maassen zufrieden sein zu können, für jede Stimme immer noch wenigstens einen wirklichen Sänger dazu hat; gegen mich aber liess Fasch so wenig Vertrauen sehen, dass er mich kaum an den Flügel liess; denn wenn er selbst nicht spielte, so liess er einen Anderen als mich heran.

Endlich verabredete ich mit Einigen von uns, wir wollten jeden Montag vorher uns versammeln, um das

*) Nach Zelter's Selbstbiographie.

**) In den Tagebüchern der Sing-Akademie ist darüber von Fasch's eigener Hand folgende Bemerkung gemacht: „Im Sommer 1790 ist mit der Singe-Uebung der Anfang gemacht in dem Gartenhause des Herrn Geheim-Rath Milow. Die ersten Mitglieder waren: Discant: Dem. Dietrich, Mad. Bachmann, Dem. Schmalz, M Preuss. — Alt: Dem. Pappritz, Mad. Messor. Dem. Nobiling, Frau Geheim-Räthin Meyer. — Tenor: Herr Seneyders. — Bass: Herr Johannes, Herr Hofrath Zenkel."

*) Der nachherige heldenmüthige Sieger bei Gross-Beeren und Dennewitz. Von seiner Composition ward in seiner Gegenwart eine Messe in der Sing-Akademie aufgeführt.

**) Im Jahre 1791, als die Versammlung bei der Frau Geh.-Rath Pappritz Statt fand, trat Zelter ein und sang beim Tenor mit.

ordentlich einzuüben, was wir Dinstags in Faschens Beisein vortragen wollten.

Dadurch gerieth ich an den Flügel, und hier ging meine Regierung an. — Schon seit manchen Jahren hatte ich kleine Privat-Concerte und Kirchenmusiken mit der Violine angeführt; so war mir die Sache nichts Neues, und mit Freuden sage ich es denen, die mit mir waren, nach, dass sie sich Vieles von mir gefallen liessen, was freilich dazu gehörte; denn hatte ich mir auch gute Stimmen gewählt, so waren doch die wenigsten von ihnen je angehalten worden, einen Ton ordentlich, wie sich's gehört, hervorzubringen. Dadurch hatte ich nun der Mühe viel, und es vergingen Monate, ehe wir vom Flecke kamen; doch nach Jahr und Tag konnte Fasch bemerken, dass etwas neben ihm geschah, und nun fing er an, auch vertraulicher gegen mich zu werden.

Nach etlichen Jahren mochte die Gesellschaft wohl zu einem Chor von dreissig Personen und darüber herangewachsen sein, als unser Local zu enge und in ökonomischer Hinsicht lästig für die Wohnung einer Witwe ward. Die Mitglieder waren selten vollzählig, und unser Hauptstudium, welches auf die Production eines sechszehnstimmigen *Kyrie* und *Gloria* von Fasch ging, wurde zurückgehalten.

Hier entdeckte ich den runden Saal der königlichen Akademie, welcher bis dahin ein blosser Durchgang, eine Vorhalle der Akademie gewesen war, wirkte durch den damaligen Director Meil bei dem Curatorio und dem Senate der Akademie die Erlaubniss aus, hier unsere Uebungen fortzusetzen, wo wir ungestört, unabhängig, unentgeltlich mitten unter Künsten und Wissenschaften unsere Wohnung aufschlagen konnten. Fasch stimmte nach einigem Widerstreben ein; doch fanden sich neue Schwierigkeiten. Die Privat-Gesellschaft, meinten Einige unter uns, sei nicht mehr, was sie gewesen; Sänger und Sängerinnen wollten sie nicht werden, und sehr bedeutende Mitglieder gingen aus dem Vereine. Fasch war etwas ängstlich dabei; ich suchte ihn zu ermuntern. Ganz hatte man nicht Unrecht; das neue Local sah sehr unerfreulich aus: schmutzige Wände, schlechte Dielen, zerschlagene Scheiben, unfeste Thüren und Fenster, ein Aufgang durch Pferdeställe, der Winter nahe. Im Saale war kein Ofen, ja, selbst kein Raum, um einen zu stellen; alles das versprach wenig behagliches Dasein. Doch die Erlaubniss war da*), nach dem Winter war ein Sommer zu erwarten, die Wände konnten gereinigt, die Fensterscheiben hergestellt, der Fussboden gebessert werden; ich liess mich nicht stören. Der Winter, die Kälte und Feuchtigkeit waren unerträglich. Wenn ich die Hände auf den Flügel legte, so war es, als wenn ich auf stechenden Nägeln spielte. Mehr als Ein Mal wurde gewünscht, wenigstens den harten Winter hindurch wieder ins alte Quartier zu ziehen; ich stimmte ein, aber es geschah nicht. Wenige Mitglieder liessen sich sehen, und die Gesellschaft bestand manchen Dinstag so armselig, dass wir kein Stück besetzen konnten. Die Mädchen jedoch waren die Tapfersten. Eines Tages, als die Kälte unerträglich war, wollten die Meisten wieder von dannen gehen. Eine unter ihnen legte ihre Muffe auf die Erde, kniete darauf und wickelte ihre Füsse in ihr langes Kleid; dies ahmten mehrere nach, und zuletzt sang die ganze Versammlung in dieser rührenden Stellung einen Choral, dass Fasch darüber in Thränen ausbrach. Das Bild dieses Abends schwebt mir noch heute vor Augen; es war ein so rührender Anblick, dass ich diese kleine Begebenheit auf immer dem Gedächtnisse aufzubewahren wünschte. Nun wurde beschlossen, nach wie vor ununterbrochen hier zusammen zu kommen, und wäre die Kälte zu gross, so wollte man ein einziges Stück singen, damit nur etwas gesungen und die Uebungen nicht ganz unterbrochen würden.

Im Februar trat gelindere Witterung ein und zugleich eine neue Last; der Schnee ging auf, das Dach des Akademie-Gebäudes war nicht fest, und unser Saal schwamm.

Auch hier fand sich Rath; man legte zusammen, und es wurden zwei Fussteppiche angeschafft, worauf die Frauenzimmer zu beiden Seiten des Flügels stehen konnten; die Männer behalfen sich. Der erste Sommer kam; unser Bestehen war noch jetzt immer auf den Beitritt anerkannter Artisten gegründet: Fischer und seine Frau, Lehmann, Hurka, Johannes, Kleinhans, Mad. Graziani mit ihrer Tochter, Mlle. Niclas, Reichardt, Seidel u. A. mussten gegenwärtig sein, wenn etwas gelingen sollte; diese mussten Dinstag von Fasch besonders eingeladen werden; das Schwere durfte nicht zu oft wiederholt werden, wenn

*) Von Fasch's Hand findet man darüber folgende Notiz: „Nach erhaltener Erlaubniss probirten wir den 12. October zum ersten Male auf dem Saale der Akademie, den 29. October 1792 sangen wir zum letzten Male bei Mad. Voitus, und dort erwählte ich die ältesten Mitglieder zu Vorstehern der Gesellschaft. Die Vorsteher kamen zusammen, und da ward ausgemittelt, dass jedes Mitglied monatlich 12 Gr. zur Bestreitung der Kosten zur Casse beitragen sollte; doch waren von diesem Beitrage ausgenommen alle Musiker von Profession: denn da diese die Zeit, da sie sonst durch ihre Kunst Geld verdienen, unserer Akademie (dieser Ausdruck hier zuerst gebraucht) widmen, so leisten sie durch diesen Verlust ihrer Zeit schon mehr, als den Werth des Beitrages.

„Herrn Zelter wählte ich desshalb nicht zum Vorsteher, weil ich ihn von Anfang an zu meinem Assistenten ausersehen, und die Folge hat meine Wahl vollkommen gerechtfertigt. Den 5. November wurde dem zufolge die Akademie eröffnet und die Vorsteher der Gesellschaft vorgestellt."

die Theilnahme nicht vermindert werden sollte. Was also noth war, bestand darin, für uns allein bald dahin zu gelangen, etwas zu leisten. Wir waren auf Faschens Compositionen beschränkt, welche schwer sind und geübte Sänger erfordern; und hatten wir auch unter uns mehr als Eine schöne Stimme, so waren es doch nicht so viele, als wir bedurften. Fasch richtete uns daher einige Chöre von Hasse und Händel ein, worin ich ihm beistand, indem ich mich auf ähnliche Art beschäftigte; besonders wurden Choräle gesungen. Was uns am meisten zurückhielt, war Faschens Kränklichkeit, die ihn öfter Monate lang im Hause hielt; denn war er uns bei der Musik nothwendig, so war er auch uns unentbehrlich, weil sein Dasein so Viele anlockte. Die Sache hatte ohnehin nicht mehr den Reiz der Neuheit, und das Schädlichste war, dass einige von Faschens Freunden sich merken liessen, die Sache würde nicht bestehen können. Einen dieser Unglücks-Propheten, der diese Meinung in meiner Gegenwart äusserte, beschied ich in ziemlicher Hast: „Die Sing-Akademie wird länger bestehen, als Sie! Warum reden Sie so, wenn die Sache gut ist, da es Ihre Pflicht wäre, an Erhaltung zu denken?" Er ist längst todt und seine Werke mit ihm.—

Hatte ich mich bisher leidend verhalten, so war es diese Rede und meine Erklärung dagegen, was mich bestimmte, mit aller Kraft zu wirken und nicht von der Sing-Akademie zu lassen, so lange Einer mit mir bleiben wollte.

Was der Sing-Akademie gleichfalls hinderlich, war, dass man zu gross angefangen hatte. Sechszehnstimmige und achtstimmige Stücke waren selten zu besetzen*), und von diesen Stücken, welche einen grossen Geschmack, Stil und Ausdruck athmen, zu kleinen, leichten Stücken überzugehen, mit denen wir eigentlich hätten anfangen sollen, war keine leichte Ueberwindung.

Die Benennung **Sing-Akademie** entstand nach und nach daher, weil sich singende Stimmen in den Mauern einer wirklichen Akademie versammelten, und da das ganze Publicum sich dieser Benennung bediente, so ist sie geblieben.

Die Uebungen wurden regelmässig zwei Mal in der Woche fortgesetzt, und am 3. August des Jahres 1800, als der edle Stifter Fasch starb, war die Anzahl der Mitglieder seit 8 Jahren von 30 bis auf 148 angewachsen.

*) Die häufig eintretende Unmöglichkeit, die sechszehnstimmige Messe zu besetzen, veranlasste auch Fasch, im Jahre 1792 achtstimmige Stücke zu schreiben; von seiner Hand findet sich darüber folgende Notiz: „Da Frau Geh.-Rath Meyer und Dem. Graziani von der Gesellschaft abgingen u. s. w., so musste ich die sechszehnstimmige Messe bei Seite setzen. Ich schrieb deshalb den achtstimmigen 51. Psalm *Miserere mei*, und dieses **unterhielt uns den ganzen Sommer durch.**" (Hört! Hört!)

Mit dem Tode Fasch's übernahm Zelter selbstständig die Leitung der Sing-Akademie. In dem so genannten Präsensbuche derselben finden wir von seiner Hand unterm 3. August 1800 folgende Bemerkung: „Sonntag, den 3. August, ist der rechtschaffene Fasch Nachmittags um halb vier Uhr gestorben, und von hier an werde ich, sein Freund und Schüler, dieses Buch und die Sing-Akademie fortsetzen."

Am 15. August versammelten sich zum ersten Male nach Fasch's Tode die Mitglieder zu gemeinschaftlicher Uebung. Zelter schreibt darüber: „53 Personen sangen mit Thränen und gerührtem Herzen den 11. Choral und das *Requiem* von Fasch. Ich machte der Gesellschaft das letzte Lebewohl des Seligen bekannt, welches wörtlich hier folgt:

„„Es wird wohl Niemandem von uns mehr unbekannt sein, dass unser rechtschaffener Freund und Stifter sein schönes, fruchtbares Leben sanft geendigt hat; allein ich habe von ihm den officiellen Auftrag, seinen Tod unter uns bekannt zu machen und Ihnen allen sein letztes Lebewohl zu sagen. Er lässt Jedem von Ihnen besonders aufs innigste danken für die vielen Beweise aller ihm erzeigten Achtung und Liebe, deren Gefühl sein Herz bis zur letzten Stunde fröhlich erhalten hat. Er versichert Sie alle seiner unbedingten Zufriedenheit, die er mit in jene Welt genommen, und hofft von Ihrem Wohlwollen gegen ihn, dass Sie sein Andenken mit der gewohnten Einigkeit ehren werden, die der einzige und höchste Zweck der Kunst ist.""

Tages- und Unterhaltungs-Blatt.

In den Tagen des 15., 16. und 17. Juni fand in der Stadt **Münden** ein Gesangfest Statt, an dem sich die Männergesang-Vereine von **Münden, Kassel, Göttingen, Eschwege** und **Witzenhausen** betheiligten, so dass sich die Zahl der Sänger auf ungefähr 350 belief. Die Leitung des Ganzen war dem akademischen Musik-Director **Hille** aus **Göttingen** übertragen, unter dessen vortrefflicher Direction ein Kirchen-Concert, das den Mittelpunkt des Festes bildete, in wohlgelungener Weise zur Aufführung kam. Die Hauptnummern des Concert-Programms waren: eine Motette von **Hauptmann**, der Festgesang an die Künstler von **Mendelssohn**, der 100. Psalm von **Hille** und „Die Himmel rühmen des Ewigen Ehre" von **Beethoven**. Die Wirkung sämmtlicher Chorgesänge, die mit Orgel-Vorträgen des Herrn **Emil Weiss** aus Göttingen wechselten, war eine grossartige und befriedigte das zahlreich anwesende Publicum im vollsten Maasse. Ausserdem wurden bei einer Vereinigung auf dem Markte und einem Ausfluge nach dem so genannten Kattenbühl zahlreiche Quartette vom vollen Chor gesungen und fanden bei dem Festessen Lieder-Vorträge der einzelnen Gesang-Vereine Statt, unter denen sich der Gesang-Verein aus Kassel und der göttinger Studenten-Gesang-Verein besonders auszeichneten. Während des ganzen Festes, das vom schönsten Wetter begünstigt war, herrschte ungetrübte Heiterkeit, und die Stadt Mün-

den, die schon durch ihre reizende Lage entzückt und in diesen Tagen im reichsten Festschmuck prangte, hatte Alles aufgeboten, um ihren Gästen den Aufenthalt so angenehm wie möglich zu machen. K.

Man schreibt der Süddeutschen Musik-Zeitung aus Frankfurt a. M., 4. Juli: „Am 1. Juli, Abends 7 Uhr, hatte der Rühl'sche Gesang-Verein eine Abschiedsfeier im Saale des Holländischen Hofes (Vereinslocal), allwo dem scheidenden Director, Herrn Rühl, ein Brillantring überreicht wurde.

„Für morgen Abends zeigt der Theaterzettel Troubadour von Verdi an, mit welcher Oper die hier eingetroffene italiänische Gesellschaft des Herrn E. Merelli ihre Gastdarstellungen eröffnen wird. In Folge dieser Gastdarstellungen figuriren dann seit einigen Tagen nicht weniger als neun Namen hiesiger Bühnen-Mitglieder als „„beurlaubt““ auf den Theaterzetteln.

„Der 1. September, an welchem der neue Theater-Capellmeister seine Functionen antreten soll, rückt immer näher heran, und noch verlautet nichts Bestimmtes darüber, wer diese Stelle erhalten soll. Es geht das Gerücht, dass die Theater-Verwaltung mit dem bisherigen k. schwedischen Hof-Capellmeister Ignaz Lachner in Unterhandlung stehe; allein wir wissen nicht, ob die Sache sich wirklich so verhält. Jedenfalls wäre I. Lachner wohl der rechte Mann für uns.“

Heilbronn, 30. Juni. Den Glanzpunkt der musicalischen Leistungen in unserer Stadt bildet unstreitig die von Herrn Musik-Director Mascheck ins Leben gerufene und in diesem Jahre zum sechsten Male Statt gefundene alljährliche Aufführung eines grossen Oratoriums durch den Oratorien-Verein; ja, es hat sich diese Production zu einem wahren Musikfeste nicht allein für unsere Stadt, sondern auch für die weite Umgegend gestaltet. Für die diesjährige Production war das Oratorium von L. Spohr: „Des Heilands letzte Stunden“, Gedicht von Rochlitz, ausersehen, ein grossartiges, besonders durch eine prachtvolle Instrumentirung ausgezeichnetes Tonwerk. Die Aufführung in der Hauptkirche St. Kilian war, wie bei den Oratorien der letzten Jahre, im Ganzen sowohl als in den einzelnen Theilen eine vollendete; Soli, Chöre und Orchester leisteten im schönsten Zusammenwirken Vortreffliches. Dieses erfreuliche Resultat verdanken wir nächst den Bemühungen unseres Herrn Mascheck hauptsächlich der abermaligen gütigen Mitwirkung ausgezeichneter künstlerischer Kräfte von Stuttgart. Die Solo-Partieen übernahmen Frau Doctor Leisinger und die Herren Schütky, Franz Jäger und Horn, und das Orchester war ausser den hiesigen Kräften von Mitgliedern der k. Hofcapelle besetzt; auch wurden einzelne Solostellen von hiesigen Sängerinnen recht gut vorgetragen. Besonders ergreifend waren die der lyrischen Richtung angehörenden Chöre: „Senke dich, stille Nacht“, „Und wenn sie alle weichen“, mit dem tief erschütternden Solo der Maria: „Blicke, du strahlende Sonne“; „Wir sinken in den Staub“, und der Schlusschor: „Wir drücken dir die Augen zu“. Nicht minder Effect machten die grosse Leidenschaft und Fanatismus ausdrückenden Chöre der Priester und des Volkes: „Schmach! Schmach! Schmach!“ „Ueber uns komme sein Blut“, „Arzt, der Allen half“, und hauptsächlich der Erdbeben-Chor (ein wundervolles Tongemälde): „Welch drohend Ungewitter“. Durch das Einüben der schweren Chöre hat sich Herr Mascheck wieder als Meister bewährt; überhaupt widmete er sich diesem Oratorium mit besonderer Liebe, da er vor Jahren einmal die Ehre hatte, dasselbe in Anwesenheit des Componisten und mit grosser Anerkennung von Seiten des letzteren bei einem eidgenössischen Musikfeste in Luzern, mit mehr als 500 Mitwirkenden besetzt, zu dirigiren. Möge der Oratorien-Verein in seinem seitherigen, alle hiesigen Kräfte vereinigenden Wirken mit gleichem Eifer fortfahren und uns auch in künftigen Jahren durch Aufführungen solcher Meisterwerke der deutschen Tonkunst erfreuen!

Professor Moscheles, der bekanntlich seit einer langen Reihe von Jahren es aufgegeben hat, öffentlich mehr zu spielen, liess sich durch eine Einladung der Harmonic Society in London bestimmen, in einem Concerte derselben aufzutreten. Er spielte sein *G-moll*-Concert. Natürlich war das Interesse an dem Spiel des alten Herrn ein überaus grosses. Der Violinist Herr Ludwig Strauss (aus Wien) spielte das Beethoven'sche Concert. Die englischen Blätter nennen Strauss den ebenbürtigen Rivalen Sivori's und Molique's.

Der Universitäts-Musik-Director Robert Franz hat in Anerkennung seiner Leistungen als Componist, so wie seiner Verdienste um die Pflege und Verbreitung der Bach'schen Musik von der Universität zu Halle das Diplom eines Doctors der Philosophie erhalten.

Die Niederrheinische Musik-Zeitung
erscheint jeden Samstag in einem ganzen Bogen mit zwanglosen Beilagen. — Der Abonnementspreis beträgt für das Halbjahr 2 Thlr., bei den K. preuss. Post-Anstalten 2 Thlr. 5 Sgr. Eine einzelne Nummer 4 Sgr.

Briefe und Zusendungen aller Art werden unter der Adresse der M. DuMont-Schauberg'schen Buchhandlung in Köln erbeten.

Verantwortlicher Herausgeber: Prof. *L. Bischoff* in Köln.
Verleger: *M. DuMont-Schauberg*'sche Buchhandlung in Köln.
Drucker: *M. DuMont-Schauberg* in Köln, Breitstrasse 76 u. 78.

Niederrheinische Musik-Zeitung

für Kunstfreunde und Künstler.

Herausgegeben von Professor *L. Bischoff.* — Verlag der *M. DuMont-Schauberg*'schen Buchhandlung.

Nr. 31. **KÖLN, 3. August 1861.** **IX. Jahrgang.**

Das deutsche Sängerfest in Nürnberg.

Der Gedanke, ein allgemeines deutsches Sängerfest zu veranstalten, war in unseren Tagen ein ganz natürlicher Ausfluss der Stimmung aller Gebildeten im Volke für die Vereinigung der deutschen Stämme zu Einem grossen Ganzen. Alles, was dieser Stimmung Ausdruck, dem nach Einheit des Vaterlandes strebenden Geiste Nahrung und Kräftigung geben kann, ist willkommen und wird überall mit Liebe und regstem Eifer aufgenommen und gefördert.

In dieser Beziehung war denn auch das Sängerfest in Nürnberg durch die ungeheure Theilnahme, die es hervorrief, ein schönes Zeichen der Zeit. Auf ein grosses Ergebniss für die Kunst konnte es kaum abgesehen sein, wiewohl dennoch das Fest Veranlassung zu einigen Compositionen für Männerchor gewesen ist, welche sich über das Gewöhnliche erheben, mithin die Literatur für diesen Zweig des Gesanges wirklich bereichert haben. Dass das künstlerische Element vom volksthümlichen überwältigt werden würde, war zu erwarten; warum aber sollte es sich die Tonkunst nicht zur Ehre anrechnen, Dolmetscherin der edelsten Gesinnungen und Gefühle, der Liebe zum Vaterlande und der Sehnsucht nach Einigkeit und Macht des ganzen deutschen Volkes zu sein? Ist doch die Musik, welche unmittelbar aus der Brust des Menschen quillt, der Gesang, am verwandtesten mit der Seele, aus der sie allein ihren wahren Ausdruck schöpft und auf die sie wiederum den tiefsten Eindruck macht. Fassen wir in wenige Worte das Gesammt-Ergebniss des Festes zusammen, so sagen wir mit Freuden, dass der Hauptzweck desselben: begeisterter Ausdruck deutschen Volksthums durch deutsche Dichtung und Gesang, in grossartiger Weise erreicht worden ist.

Dass die Vereinigung von Massen der Ausführenden, das Herbeiströmen von Tausenden von Zuhörern und Zuschauern, die festliche Bewegung einer ganzen Bevölkerung von Stadt und Umgegend, ferner alles Aeussere, wie die Herrlichkeit Nürnbergs, die Pracht der Festzüge, der überaus günstige Himmel, gar mächtig zu dem erfreulichen Resultate des Ganzen mitwirkten, ist natürlich; Eines hob das Andere, und die Tonkunst bildete nur den Mittelpunkt eines Volkslebens, wie man es in so zwanglosem Durcheinander aller Stände und so gemüthlicher Fröhlichkeit von Menschen, die sich dem Augenblicke hingeben und noch die seltene Eigenschaft besitzen, sich ihres Daseins um des Daseins willen erfreuen zu können, nur bei unseren Stammgenossen in Süddeutschland finden kann.

Zur Feier eines deutschen Nationalfestes ist Nürnberg im höchsten Grade geeignet. Bewunderung ergriff uns, als wir unter Bewillkommungs-Jubel und Schmettern der Fanfaren am 20. Juli (Samstag) vom Bahnhofe in die Stadt zogen und diese Krone der deutschen Städte ihre architektonische Pracht vor unseren Augen entfaltete, die an und für sich schon ihres Gleichen in Deutschland, ja, in dieser eigenthümlichen Art in ganz Europa nicht hat, und nun noch dazu heute in einem Festschmucke prangte, der unsere Phantasie in die Zeiten versetzte, wo das reichsstädtische Nürnberg die deutschen Kaiser empfing und ihnen einen glänzenden Einzug bereitete. Dieses Mal war es aber die Tonkunst, für welche das herrliche Nürnberg, die Mutter aller deutschen Kunst, ihr Feierkleid angelegt hatte. An allen öffentlichen Gebäuden und allen Privathäusern, von den Palästen bis zu den bescheidenen Wohnungen des Bürgers herab, offenbarte sich in den Verzierungen durch Laub- und Blumengewinde vom untersten Stock bis in die höchsten Giebel hinauf ein wahrhafter Kunstsinn, durch dessen allgemeines Walten die schönen Bauformen der Häuser um so besser hervortraten, und von hoch oben bis auf Mannshöhe von der Strasse aufwärts hingen Tausende von langen Fahnen herab, die mit ihren breiten schwarzrothgoldenen Streifen die nationale Bedeutung des Festes verkündeten, während eine Menge anderer in den baieri-

schen Landesfarben dazwischen wehte, und oft in höchst sinnvoller Weise, wie z. B. an dem Rathhause, die architektonischen Linien durch eine Unzahl von Fähnlein in die Augen springen liess.

Und doch bedarf es in Nürnberg keiner Fahnen und Farben, um die deutsche Stadt zu kennzeichnen; denn hier sind nicht nur die altehrwürdigen weltberühmten Kirchen, sondern jedes Haus ein Denkmal deutscher Baukunst: und nicht bloss von früheren Jahrhunderten her, nein, bis auf die neueste Zeit hat sich durch die nürnberger Architekten, Heideloff an der Spitze, der Sinn für den deutschen Baustyl und die Tüchtigkeit in der Ausführung desselben fortgepflanzt bis auf unsere Tage, und die breiten Strassen, nirgends nach der geradlinigen Perspective gezogen, bieten in ihren Wendungen so malerische und überraschende Prospecte dar, auf welche überall der freie Himmel hereinsieht, da die Häuserreihen in allen Hauptstrassen weit und luftig einander gegenüber stehen, dass es keine Stadt gibt, in der das alte Schöne so harmonisch mit dem neuen Schönen vereinigt ist.

Denken sich nun die Leser diese Strassen von Tausenden von Menschen belebt, die den unabsehbaren Zug der Sänger-Vereine vom Rathhause aus nach der vor dem Lauffer-Thor gelegenen Tonhalle in rühmenswerthester Ordnung ohne störendes Gewühl und Gedränge durch ihre dichten Reihen ziehen liessen und nur mit schallenden Hochs bald diesen, bald jenen Verein aus allen Gegenden des Vaterlandes begrüssten; denken sie sich die hohen, fast durchweg vierstöckigen Häuser mit ihren Erkern und Balconen und den blühenden Frauengestalten in jedem Fenster, überall die Freude auf dem Antlitz, die jubelnde Begrüssung mit wehenden Taschentüchern, Fähnlein und Blumensträussen, und mitten durch das schauende Volk den Zug von fünftausend frischen, munteren Männern und Jünglingen mit ihren prachtvollen, von Gold schweren und von Malerei und Stickerei prangenden Fahnen, hinter ihnen die stolzen Träger der Ehrenpreise der Vereine, die Einen mit goldenen oder silbernen, oder köstlich in Elfenbein und Holz geschnitzten Pocalen, Andere mit altdeutschen riesigen Trinkhörnern, mit Denkmünzen und breiten Schärpen, dabei den Wiederhall der Kriegsmusik, die heute zur Verherrlichung des Friedens und seiner schönsten Segnungen, der Kunst und der Vaterlandsliebe, noch einmal so freudig erklang — und sie werden sich einiger Maassen das Bild eines Festes vorstellen können, wenn es auch freilich die Wirklichkeit, wie sie sich vor den Augen aller Festgenossen entrollte, nicht erreichen kann; denn zu dieser gehört die unmittelbare Anschauung jenes heiteren, gemüthlichen, zwanglosen Treibens, in welchem unsere süddeutschen Brüder leben und weben.

Durch das Lauffer Thor, das mit seinem Thurm von riesigem Umfange eines der schönsten Denkmale mittelalterlicher Befestigung ist, ging es nach dem Maxplatze, wo die Tonhalle erbaut war. Der Platz liegt etwa zehn Minuten vor der Stadt und macht mit seinen ausgezeichnet schönen Gruppen alter Bäume, den grossen Rasenflächen und den breiten Wegen ungefähr den Eindruck eines der Parks von London. Einen schöneren Raum für ein Volksfest kann es kaum geben; rings um die Sängerhalle im weiten Kreise standen Buden und improvisirte Restaurationen, Abends von zahllosen bunten Laternen beleuchtet.

Als Hauptzierde des Platzes schaute das kolossale Gebäude der Tonhalle aus den hohen malerischen Baumgruppen hervor. Die Vorderseite (die Breitseite) mit dem Haupteingange, einem hohen Portal zwischen zwei Thürmen, im schönsten deutschen Baustyl errichtet, gewährte einen Anblick, der durch Höhe und Grösse der Proportionen und durch den künstlerischen Geschmack der Ausführung aufs angenehmste überraschte, ja, in Erstaunen setzte, wenn man an das Material denkt, aus welchem der ganze Bau errichtet, und an die kurze Zeit, in welcher er aufgeführt worden ist. Die Maassverhältnisse dieses Riesensaales mögen dem Leser eine ungefähre Vorstellung von seiner Grösse geben: er ist 390 Fuss lang, 180 Fuss breit und im Mittelschiff 54 Fuss hoch, bedeckt mithin einen Raum von 70,000 Quadratfuss. Auch die innere Einrichtung und Ausschmückung dieser riesigen Halle war zweckmässig und geschmackvoll. Die schönste Zierde bildeten auch hier wieder die Sängerfahnen, die hoch oben von der Galerie, welche bloss zu diesem Zwecke angebracht war, herab hingen. In der Mitte der Halle stieg aus einem runden, mit Blumen verzierten Becken von Felsgestein ein kühlender Wasserstrahl in die Höhe, den eine zur Seite der Halle aufgestellte Dampfmaschine emportrieb. Der Bau-Ausschuss des Fest-Comite's hatte unter dem Vorsitze des städtischen Baurathes Solger diesen prächtigen Sängertempel geschaffen, und der Baumeister Schellhorn ihn ausgeführt.

Erst um neun Uhr Abends waren die Scharen der Sänger auf dem breiten Raume der Tonbühne, die allein schon einen gewaltigen Saal bildet, vereinigt. Die Halle war an diesem Abende ganz mit Zuhörern gefüllt, die Plätze auf den Logen-Galerieen, der Bühne gegenüber und an den beiden Langseiten hin, gegen Eintrittsgeld, der weite Raum des Parterres durch die zur feierlichen Eröffnung des Festes eingeladenen Einwohner Nürnbergs mit ihren Familien. Denn die ganze ehrenwerthe Bürgerschaft hatte wahrlich das vollste Recht auf diese Einladung, da sie an fünf Tausend Sänger ohne alle Ausnahme gastfreundschaftlich in ihren Wohnungen aufgenommen hatte.

So waren denn an diesem Abende wohl an 12- bis 15,000 Menschen in der weiten Halle versammelt, und man kann sich vorstellen, was der Beifall unter den mannigfachsten Formen der Aeusserung hier für donner- und sturmähnliche Schallwellen aufwühlte.

Unter den musicalischen Empfangs- und Begrüssungsstücken zeichneten sich ein schöner Festmarsch von Vincenz Lachner, der Sängergruss der augsburger Liedertafel (Gedicht von Hertle, Composition von Frey, Mitgliedern der Liedertafel) und die Instrumental-Einleitung zu Arndt's Vaterlandslied von F. Lux in Mainz aus.

Die Festordnung bestimmte für die zwei Tage den 21. und 22. Juli die Probe Morgens um 7 Uhr, die Haupt-Aufführung Nachmittags um 4 Uhr, die Vorträge einzelner Vereine Abends um 8 Uhr.

Die Eintrittspreise (12 Fl. als Abonnement für alle Aufführungen und zwei Proben, für einzelne Tage je nach den Plätzen von 4—8 Fl. u. s. w.) waren durchweg zu hoch angesetzt; die Folge davon war, dass namentlich die Logenreihen dem Orchester gegenüber und an beiden Langseiten der Halle am ersten Tage schwach besetzt, am zweiten geradezu leer waren.

Wir übergehen die Festreden bei der ersten Haupt-Aufführung und wenden uns zu den Vorträgen der ersten acht von den sechszehn neuen Compositionen, welche unter der persönlichen Leitung der Componisten vom Gesammtchor ausgeführt wurden. Nicht anwesend waren von diesen nur der Herzog Ernst von Gotha, A. Methfessel, Kücken und Kalliwoda.

An die Ausführung der Gesammtchöre wird kein Musiker, der weiss, was bei solchen Massen mit einer Probe zu erreichen ist, den Maassstab künstlerisch vollendeten Gesanges anlegen wollen; Jeder aber wird eingestehen, dass im Ganzen auch an Präcision und Ausdruck so viel geleistet wurde, als unter den gegebenen Verhältnissen billiger Weise nur immer zu erwarten war. Namentlich wurden die kräftigen Stellen in den Vaterlandsliedern mit Schwung und Begeisterung gesungen.

Die Reihe der neuen Werke eröffnete der 23. Psalm: „Der Herr ist mein Hirte", von Jul. Otto, Musik-Director in Dresden; die Solostellen (d. h. überall in mehrfacher Besetzung der vier Stimmen im Verhältnisse eines Halbchors zu dem Ganzen) vorgetragen von den Vereinen Orpheus, Liedertafel und Liederkreis aus Dresden, eine grössere Composition in mehreren Sätzen. Ihr folgte ein Festgesang, gedichtet und componirt von dem ehrwürdigen Altmeister A. Methfessel in Braunschweig. Der patriotische Inhalt mit dem Schlusse: „Weit jubelnd erschallt das Lied von der deutschen Einheit!" rief, wie alle ähnlichen Gedanken in sämmtlichen Vaterlandsliedern jedes Mal, einen Sturm von Applaus und von Hochs hervor, wie es sich gleich wieder bei der dritten Nummer: „All-Deutschland", von Müller von der Werra, componirt von Franz Abt aus Braunschweig, zeigte. Die umfangreichste und bedeutendste Composition war Ferdinand Hiller's Cantate: „An das Vaterland", Gedicht von W. Müller von Königswinter, in welcher die Halbchöre von den vereinigten vier Gesang-Vereinen von München vorgetragen wurden. Alle vier Compositionen—sie bildeten die erste Abtheilung des Concertes—hatten einen grossen Erfolg, der sich durch rauschenden Applaus und Hochs auf die Componisten auf enthusiastische Weise aussprach.

Die zweite Abtheilung begann mit einer Composition von Franz Lachner: „Sturmes-Mythe", Gedicht von Lenau, welche einen ungeheuren Erfolg hatte und wiederholt werden musste. Wir pflichten vollkommen der Volksstimme bei; ausser der gehaltvollen Composition hatte Lachner noch zwei Dinge als wirksame Hebel des Beifalls für sich: einmal, dass der von ihm gewählte Text:

Stumm und regungslos, in sich verschlossen,
Ruht die tiefe See dahingegossen, u. s. w.

ein schönes und, die Wahrheit zu sagen, das einzige wirkliche Gedicht im Textbuche war, und dann, dass den Gesang ein vollständiges Orchester von Saiten- und Blas-Instrumenten begleitete, was nach dem immerwährenden Geschmetter der Trompeten und Posaunen dem Ohr sehr wohl that.

Hierauf ertönte G. von Meyern's Gedicht: „An die deutsche Tricolore", mit den schwungvollen Tönen des Herzogs E. v. S., eine Composition, die mit Enthusiasmus aufgenommen und deren letzte Strophe wiederholt werden musste. Nach ihr erhielt das Lied: „An die Deutschen", von G. Elstermann, componirt vom Musik-Director Tschirch in Gera, ehrenvollen Beifall, und den Schluss machte: „Des Sängers Herz", Gedicht von O. Weiss, componirt von G. Emmerling, Dirigenten des Sing-Vereins in Nürnberg. Gedicht und Composition waren beide recht gut gemeint und erhielten auch Beifall; wir dürfen aber doch nicht verschweigen, dass neben Werken von Lachner, Hiller und anderen namhaften Componisten dieses Lied für ein „deutsches Sängerfest" zu unbedeutend erschien.

Alles strömte nun ins Freie, wo man sich dem bunten, volksfestlichen Treiben hingab und einander in der That von Nord und Süd und Ost und West begrüsste. Und doch war die Volksmenge so gross und wogte so sehr hin und her, dass viele Bekannte, die um ihre gegenseitige Anwesenheit wussten, sich während des ganzen Festes nicht gefunden haben.

[*]

Gegen neun Uhr füllte sich die Tonbühne und der Zuhörerraum wieder, und die Vorträge verschiedener einzelner Vereine begannen. Es würde uns aber zu weit führen, wenn wir sie verfolgen sollten; ja, es wurde dies zum Theil geradezu unmöglich gemacht, indem nicht nur keine Textbücher, sondern auch nicht einmal Programme vorhanden waren, aus denen man hätte ersehen können, was und von wem gesungen wurde. Die jedesmalige mündliche Ankündigung verhallte in dem weiten Raume und blieb Tausenden unverständlich. Dass dieser ungeheure Raum auch der Würdigung des Gesanges Eintrag that, ist nicht zu läugnen; halb starker Vortrag oder gar wirkliches *Piano* war auf dem theuersten Platze, dem Orchester gegenüber, gar nicht zu hören.

Der zweite Festtag (Montag, 22. Juli) zeichnete sich durch den grossen Festzug aus, welcher dieses Mal noch vollständiger und glänzender war, als am Samstag. Alle, die am Nachmittage dieses Tages in Nürnberg waren, werden vielleicht nie wieder etwas so volksthümlich Grossartiges schauen, wie diesen festlichen Aufzug von fünf tausend fröhlichen Sängern.

Nürnberg kann mit Fug und Recht diese Festtage als glückliche und ruhmvolle in seine Chronik eintragen, und gern erkennen wir an, dass der Geist, der das Fest belebte, aus dem Anblick der herrlichen Stadt, in welcher die Steine selbst das deutsche Volksthum predigen, und aus der überaus lebendigen Theilnahme ihrer Bürger und Bürgerinnen stets neue Kraft und Stärke gewann.

Aber auch den Sängern Ehre und Dank, die da keine Anstrengung, kein Opfer der Ruhe und Bequemlichkeit scheuten. Der Festzug, den die kräftigen Gestalten der Turner des nürnberger Turnvereins eröffneten, brauchte beinahe anderthalb Stunde zum Vorüberziehen; acht bis zehn Musikchöre befanden sich in seinen Reihen, vor jedem Vereine trugen Knaben auf hohen Fahnenstangen, an denen blau- und weissfarbige Bänder flatterten, Schilder, auf welchen mit grossen gothischen Buchstaben der Name des Gesangvereins und seiner Stadt zu lesen war; hinter diesen dann die Mitglieder mit ihren Fahnen u. s. w.

Der Raum erlaubt es nicht, alle Vereine hier aufzuzählen, doch erwähnen wir die am zahlreichsten betheiligten, um eine Vorstellung von der weitverbreiteten Theilnahme, die das Fest hervorgerufen, zu geben. Die Städte Amberg, Ansbach, Apolda, Augsburg, Bamberg, Bayreuth, Coburg, Chemnitz, Constanz, Dresden, Eisenach, Erlangen, Elberfeld, Frankfurt a. M. (16 Vereine), Fürth (6 Vereine), Freiberg in Sachsen, Gotha, Hof, Innsbruck, Kassel, Kiel, Landshut, Leipzig, Linz, Magdeburg, Mainz, Mannheim, Meeran, München (4 Vereine), Nürnberg (11 Vereine), Passau, Plauen, Pressburg, Regensburg, Rudolstadt, Salzburg, Schwabach, Schweinfurt, Schwerin, Straubing, Stuttgart, Ulm, Weissenburg, Wien (Männergesang-Verein), Wiesbaden, Würzburg, Wunsiedel u. s. w. waren stark vertreten. Besondere Deputationen hatten gesandt Vereine von Basel, Bautzen, Berlin, Bern, Braunschweig, Bremen, Darmstadt, Heidelberg, Karlsruhe, Köln, Königsberg, London, Lübeck, Memel, Speyer, Teplitz, Weimar, Zweibrücken u. s. w. Aus Konstantinopel war Hennikofen als Vertreter der Teutonia, aus New-York Musik-Director Eisfeld als Abgesandter des Liederkranzes da.

Die zweite Haupt-Aufführung in der Tonhalle begann gegen fünf Uhr. Sie brachte, wie die erste, wiederum acht neue Compositionen.

Ein Hymnus: „Singt dem Herrn ein neues Lied", von V. E. Becker aus Würzburg, eröffnete die Reihe, eine Composition, die sich durch Inhalt und tüchtige Form den besten des vorigen Tages an die Seite stellte. Es folgte: „Unser Hort", Gedicht von Dr. Hölzl, Advocaten in Straubing (einer sehr beliebten, liberalen Persönlichkeit), componirt von Jul. Grobe, Dirigenten des Liederkranzes in Nürnberg. Es rief einen gewaltigen Jubelsturm hervor, den es vorzüglich den Worten:

Hand in Hand
Fürst und Volk fürs Vaterland,
Eine Flagge auf dem Meer,
Eine Fahne für das Heer,
Einen Führer in der Schlacht,
Achtung, die der Erdball zollt,
Deutschlands Banner „Schwarz-Roth-Gold"!

zu danken hatte. Den Sturm besänftigte ein kurzes schönes Lied: „Frühlingsgruss an das Vaterland", von Vincenz Lachner aus Mannheim, eine echt lyrische Composition. — „Der deutsche Landsturm", Gedicht von K. Schultes, componirt von Kücken in Stuttgart, erhielt ebenfalls Applaus, der jedoch nicht so lebhaft war, als es die frische Composition aus der effectvollen Factur Kücken's verdiente.

Die zweite Abtheilung begann mit einer grösseren Composition von H. Neeb aus Frankfurt a. M., Gedicht von Fr. Stoltze: „Frisch auf zum Siegen!" Sie beginnt mit einem langsamen Satze, der durch eine hübsche Steigerung in ein feuriges Allegro übergeht, auf das am Schlusse ein feierliches *Andante maëstoso* eintritt, in welchem die Verse:

Lass deine Adler fliegen
Zum grossen heil'gen Kampf!
Wenn naht der Feind, dann zieht
Ein einig Deutschland zum Rhein,
Zum Kampf fürs Vaterland!

und die effectvolle Musik einen solchen Eindruck machten, dass der Sturm schon vor dem musicalischen Schlusse ausbrach und der ganze letzte Satz wiederholt werden musste.

Herr Neeb wurde gerufen und ward selbst von der Begeisterung so hingerissen, dass er die deutsche Fahne wiederholt über seinem Haupte schwenkte.

Die Zuhörerschaft, im Parterre zahlreicher als am ersten Tage, in den Logen weniger stark vertreten, war heute noch lebhafter aufgeregt, als gestern. So wurden denn auch den beiden folgenden Gesängen: „Hör' uns, Allmächtiger, Führer der Schlachten", von Th. Körner, edel und kräftig componirt von Möhring aus Neu-Ruppin, und dem Liede: „Ermanne dich, Deutschland!" Gedicht von Wagner, in effectvollem Genre componirt von A. Storch in Wien, dröhnender Beifall und schmetternde Fanfaren zu Theil, ja, das letztere wurde sogar ganz wiederholt. — Nach diesen krachenden Entladungen der Beifalls-Donnerwolken zog der letzte Chor, ein frommes „Danklied", Musik von J. W. Kalliwoda, ruhiger vorüber.

Unter den Leistungen der einzelnen Gesang-Vereine in beiden Abend-Concerten sind die Vorträge der Vereine aus Coburg, Dresden, Innsbruck, Würzburg und Wien auszuzeichnen; namentlich machte der wiener Männergesang-Verein unter Leitung seines Obermeisters Herbeck durch den künstlerisch bedeutenden Vortrag des „Waldliedes" von Herbeck mit Begleitung von vier Waldhörnern, die ebenfalls recht gut geblasen wurden, einen ausserordentlichen Eindruck und ärntete andauernden und rauschenden Beifall, der diesmal rein der Tonkunst galt.

Trotzdem, dass es auf einen so genannten Gesang-Wettstreit um ausgesetzte Preise gar nicht abgesehen war, da das Comite einen solchen mit richtigem Tact fern von dem Feste deutscher Einigung gehalten, hatte dennoch ein Gesang-Verein in Bern einen silbernen Becher, ein schönes Zeichen liebevoller Theilnahme des deutschen Stammes in der Schweiz, dem Fest-Ausschusse mit der Bestimmung zugesandt, ihn demjenigen Vereine, der am besten singen würde, als Ehrengabe zuzuerkennen. Da aber kein Gerichtshof über die Leistungen gebildet war, so gab es in der Versammlung der Vereins-Vorstände am Dinstag Nachmittags, wo die Sache zur Sprache gebracht wurde, einige Verlegenheit. Auf Hiller's Vorschlag, den auch Abt unterstützte, und dem die ganze Versammlung durch Acclamation beitrat, wurde der Becher dem Männergesang-Vereine von Wien zuerkannt.

Beurtheilungen.

Deux Sonatines pour le Piano par G. Taubert. Op. 44. Breslau, Leukart. à 1 Thlr. 15 Ngr.

Sie bestehen aus den durch Beethoven namentlich eingebürgerten vier Sätzen, sind leicht, erfordern aber, wie alles, was dieser geistvolle Meister geschaffen, eine aus Verständniss quellende Darstellung, reines, sicheres, exactes Spiel. Nr. 2 zumal klingt so wohlig, so zärtlich ins Herz hinein, ist ein so reizendes Spiel von Gedanken und Gefühlen in Tönen, dabei so künstlich und doch ohne alle Prätention, dass die Nothwendigkeit der zweiten Auflage, welche auf dem Titel steht, ganz und gar einleuchtet.

Sonate fantastique pour Piano par Gottwald. Op. 1. *Dédiée à Mr. H. de Bülow.* Ebendaselbst.

Man muss den Titel genau nehmen, will man dem Componisten gerecht werden. Bülow ist einer der bedeutendsten Vertreter der neuesten Schule der Tonkunst und des Clavierspiels; das erklärt die fremdartige, sowohl formelle als geistige Anlage der Sonate. Es ist vorzugsweise nur ein Glied von einigen Tönen, aus denen sich der Tonsetzer mittels unzählbarer Wendungen, Versetzungen u. s. w. sein neunzehn Seiten langes Tonstück erbaut; dass es da an harmonischen Folgen, wie sie die angezogene Schule vertheidigt, nicht fehlen kann, ist selbstverständlich. Gottwald hat übrigens Ideen und Gestaltungsfähigkeit; es ist zu bedauern, dass er sie nicht besser benutzt. Die Schwierigkeiten, die er übrigens hier bietet, erfordern eine ungewöhnliche Spannkraft der Finger.

Grande Sonate pour le Piano par W. Scholz. Op. 19. Ebendaselbst.

Unendlich wohl wird es einem beim Spielen einer so durchweg gediegenen Composition. Es entrollt sich darin ein Gemälde voll Leben und Wahrheit nach dem Muster der edelsten Meister. Es ist die Laufbahn eines muthigen Mannes, der, von hohen Ideen getragen, mächtig ins Leben stürmt; nur zu bald wird er in seinem Laufe gehemmt durch tausend und tausend Verhältnisse; dadurch entmuthigt, haucht er seinen Schmerz in sanften Klagen an ein liebevolles Herz aus, ermannt sich aber bald wieder und beginnt nur um so kühner, tollkühner, muss ich sagen, den gestörten Anlauf. Ob er durchgedrungen? ich kann das aus dem Schlusse der Composition nicht entziffern. Jedenfalls hat die Composition bleibenden Werth.

Phantasie für Piano und Violoncello von G. Vierling. Op. 17. Ebendaselbst. Preis 1 Thlr.

Der fertige Meister tritt uns hier entgegen; ihm ist die Form und Regel keine Zwangsjacke, sie dient der Kraft seines Geistes. Wie einfach ist das Thema, das er gewählt, und wie vielgestaltet enthüllt sich aus diesem Kern eine bunte Fülle von schmucken Blättern und duftenden Blüthen, dass man sich erstaunt fragt: Wie konnte aus so Unscheinbarem Solches werden? Was besonders wohl thut an diesem für Salon und Concertsaal gleich empfehlungswerthen Stücke, ist auch das Maasshalten; gerade so lange musste die Composition fortgeführt werden, ge-

rade hier musste sie schliessen, so wird man bei dem soliden, regelrechten Baue sagen. Das Gesetz der Form ist doch das heilsamste Ding von der Welt—für denjenigen, der Geist hat; darum wirft sie auch nur der von sich, welcher des letzteren entbehrt.

Duo für Piano und Violine von **Meinardus**. Op. 5. Ebendaselbst.

Dies ist ein Duo im grossen Stil und berechnet für Spieler, die eben so viel Geist als Kunstfertigkeit besitzen. Es theilt manche Vorzüge, die man der vorausgehenden Composition zusprechen muss; es zeugt von Bewältigung der Normen des Satzes und von Erfindungsgabe, fällt aber hier und da in dem contrapunktischen Bestreben in Künstelei und ist jedenfalls zu lang ausgesponnen. Das Ganze durchweht ein Humor, eine Art neckischen Sinnes; es ist, wenn man so sagen darf, ein spannendes Spiel, das zwei sich gegenseitig abstossende und doch wieder anziehende Naturen mit einander spielen. Wortspiele, Scherze, Räthsel, Zank und Versöhnung, Bonmots u. s. w. wechseln bunt ab. Das erklärt und rechtfertigt so Inhalt als Form dieser jedenfalls sehr beachtenswerthen, über die Gewöhnlichkeit hervorragenden Composition.

Trio I. und II. für Piano, Violine und Violoncello. Von **W. Bargiel**. Preis à 3 Thlr. **Rob. Schumann** gewidmet. Ebendaselbst.

Durch diese Widmung an den berühmten Koryphäen der Romantik ist die Tendenz dieser Trio's, die mit zu den ausgezeichnetsten unter den neuesten gehören, genugsam ausgesprochen; doch würde man sich schwer täuschen, wollte man hier nur Gefühlsschwärmerei suchen. Die Regungen des Gemüthes treten uns in ihrer gesundesten Natürlichkeit entgegen, verklärt durch einen keuschen Idealismus. Nur Eines könnte Tadel verdienen, ein zu Tage tretender Eklekticismus des Gefühlslebens; es wechseln bei aller Einheit des Grundinhaltes zu viele Empfindungen; es ist uns bisweilen, als wenn wir alle Stufen der Affecte prismatisch in Farben gebrochen vor unseren Augen schauten. Doch wird der etwaigen Zerrissenheit, die dabei so leicht entstehen könnte, vorgebeugt durch eine Verstandesthätigkeit, wie sie nicht geregelter auftreten könnte, durch gründliches musicalisches Wissen, und dadurch unterscheidet sich Bargiel mächtig von der exclusiven Zukunftszunft. Der Vortrag beider Werke erfordert sehr geübte Musiker, denen tieferes Verständniss, als man bei gewöhnlichen, wenn auch fertigen, Spielern findet, inwohnen muss. Das erste Trio muthet an Beethoven's letzte Trio's, das zweite lehnt sich mehr an Schumann an; doch thut das der Originalität der Composition keinen Eintrag, die vielmehr ein besonderer Vorzug derselben ist.

Gounod's Faust in Wiesbaden.

Gestern wohnte ich der zweiten Aufführung dieser vielbesprochenen Oper bei; auch Sonntag hatte ich sie gehört, und jetzt noch in den Eindrücken lebend, welche das Werk auf mich gemacht, beeile ich mich, Ihnen darüber zu berichten.

Nicht beanspruchend, dass Sie meinem Prophetenblicke zu viel vertrauen mögen, wage ich die Behauptung, dass Gounod mit der Composition dieses Vorwurfes für das deutsche Publicum einen glücklichen Wurf gethan hat, hauptsächlich weil die Faust-Idee bei uns so populär ist und es bleiben wird, so lange es ringende Menschen gibt, die das Drängen unwiderstehlich fühlen, den engen Rahmen des Erdenlebens zu überschreiten. Eben weil der Stoff so echt menschlich und so ganz Eigenthum des deutschen Volkes ist, erregt auch die Musik des Faust Interesse, und dass die Handlung des ersten Theiles von Göthe's Faust der Oper zu Grunde liegt, wenigstens in den Hauptscenen, steigert dieses Interesse, was trotz des Zornes der Poesiewächter doch bei dem grossen Publicum ganz natürlich ist. Indess halte ich einen Franzosen durchaus nicht für fähig, einen so gewaltigen Stoff in seiner ganzen Tiefe zu erfassen. In Gounod's Faust findet sich so viel moderne, ausländische Spielerei, dass ich nicht zu sagen wage, er habe den Nagel auf den Kopf getroffen. Eines ist ganz sicher, dass dem Componisten des Faust als hellleuchtendes Gestirn Meyerbeer vorgeschwebt hat. Gounod hat sich ganz an Meyerbeer gebildet und kann ihn vielleicht, wenn er eben so viel Glück hat, mit der Zeit erreichen. Allein eben so wenig jeder Meyerbeer'sche Ton die Wahrheit für sich hat, eben so wenig die Musik Gounod's. Gounod ist noch einstweilen haushälterischer in der Verwendung der instrumentalen Kräfte, dagegen hat er sich mit den mächtigen Verbündeten: Decorationen, Verwandlungen und Ballet, bereits so tief eingelassen, dass sie dem Tondichter bald die Herrschaft gänzlich entreissen dürften. Da jedoch die Oper in diesen Blättern schon verschiedentlich seit ihrer ersten Erscheinung in Paris und zuletzt besonders ausführlich in Nr. 15 besprochen worden ist, so beschränke ich mich auf einige wenige Bemerkungen.

Die Einleitung zum ersten Acte ist ernsten Charakters und bereitet würdig die erste Scene vor. Faust's Monolog ist ganz specifisch Meyerbeer; ich hebe nur die Composition des: „Ein neuer Tag erscheint", als Beleg hiefür heraus. Recht hübsch ist der erste Chor: „Ah, schlummernde Mägdlein"; doch weit weniger frisch und natürlich fliessend der folgende Chor der Landleute: „Frisch auf ins Feld". Das Duo Nr. 2 zwischen Faust und Mephisto ist ganz nach der Schablone der bekannten Scene am

Kreuze im Robert zwischen Bertram und Raimbaut gearbeitet. Der Gounod'sche Mephisto drückt sich nur nicht immer so cavaliermässig aus, wie der räthselhafte Vater des Herzogs der Normandie. Faust's „Ein Wunsch mich beseelt" ist ganz *à la* Abt, Kücken u. s. w. componirt. Nachdem Mephisto die Erscheinung Gretchens bewirkt, Faust unterzeichnet und auf Gretchens Wohl getrunken, geht die fast polichinellhafte Verpuppung Faust's vor den Augen des Publicums vor sich (Verwandlung des Gelehrten-Habits in Junkertracht), welche als echte Harlequinade auch nur eine hanswursthafte Wirkung erzielen kann. Herr Caffieri, der übrigens eine wundervolle Stimme hat und auch in der Auffassung seiner Rollen dramatisches Feuer bekundet, sollte als Doctor und in Künste der Zauberei Eingeweihter das Experiment nicht so laienhaft anstaunen. Besagter Kleiderwechsel erregte bei der ersten Aufführung, in welcher er weniger glücklich und schnell von Statten ging, als bei der zweiten, ein nicht enden wollendes, störendes Gelächter, denn es war Sonntag.

Der Schluss des ersten Actes ist effectvoll, doch regte sich gestern keine einzige Hand des Beifalls, weder während noch nach demselben. In der Kirmess-Scene des zweiten Actes ist nur der Studentenchor kräftig und frisch; Anderes ist wahrhaft carikirt, und der Schluss-Chor hat ein Flotow'sches Motiv zum Fundament. Mephisto's Couplets: „Ja, das Gold regiert noch die Welt", sind sehr charakteristisch, sogar sehr gut, erhielten aber keine Spur von Beifall. Nr. 6 ist ein Walzer und Chor: „Leichte Wölkchen sich erheben", der seine vorhandenen Brüder lange nicht erreicht; dagegen sind die Worte: „Mein schönes Fräulein, darf ich's wagen, Meinen Arm und Geleit Ihr anzutragen?" und Gretchens: „Bin weder Fräulein, weder schön, Kann ungeleitet nach Hause geh'n", wahrhaft reizend componirt und in einen bezaubernden Duft gehüllt, der allein schon im Stande ist, die magischen Bande zu weben, welche Faust und Gretchen von diesem Augenblicke des ersten Sehens an umstricken.

Die Couplets Nr. 7 im dritten Acte: „Blümlein traut, sprecht für mich", haben viel Anklang an Taubert's und Schubert's Lieder in gleichem Genre, indess sie sind hübsch und brachten Herrn Schneider (Siebel) den ersten Beifall des Abends. Am Schlusse ist auf das Wort „leise" ein hoher, dazu *forte* ausgehaltener Ton unschön; doch kann darüber nur der französische Text entscheiden. Faust's Cavatine (Nr. 8): „Gegrüsst sei mir, o heil'ge Stätte", ist ein reizendes, für den Sänger dankbares Musikstück, die erste schöne Nummer der Oper. Eine obligate Violine zieht sich durch die Cavatine, welche Herr Caffieri vortrefflich sang, dennoch aber auch ohne jeglichen, ja, selbst ohne den geringsten Beifall blieb.

Frau Deetz (seit Kurzem hier engagirt) errang sich Beifall mit der Ballade: „Es war ein König in Thule", den sie vollkommen verdiente. Frau Deetz möge nur ihre sonst schöne Stimme nicht zu gern in den tieferen Lagen forciren, sonst wird sie diese Sünde in der Höhe bald büssen. Sie ärntete wiederholten Beifall in der darauf folgenden Scene und auch durch den zuletzt sehr matten Singwalzer. Nr. 11 (Duo zwischen Faust und Gretchen) ist schön componirt, aber immer stehen Meyerbeer's Gestaltungen vor uns. Was Gretchen in Scene 13 von dem Fenster ihrer Wohnung aus in die Mondnacht hinaus singt, ist ganz wie von Richard Wagner componirt; Sie dürfen es mir glauben! — Frau Deetz und Herr Caffieri wurden gerufen.

Nr. 13, Fanfare und Chor (Rückkehr Valentin's mit einer Heer-Abtheilung), dem ein einleitender Marsch vorhergeht, sind wahrhaft originel, wenngleich uns der Zuschnitt des Rhythmus *a la* Verdi aufgefallen ist. Er bewegt sich in fortgehender Steigerung des Forte wie des Tempo und ist eine brillante Nummer, welche hier in beiden Aufführungen einen Beifallssturm hervorrief und *da capo* gemacht werden musste. Die Serenade des Mephisto (Nr. 14) ist eine barocke Composition, wie denn überhaupt die Partie des Mephisto ein fortwährender Hohn und Spott auf alles, was Musik heisst, ist: auf Melodie, Rhythmus und Accent. Die Kirchen-Scene (Nr. 17) ist wirksam, besonders auch der Chor: „Wenn erscheint der Tag des Herrn", choralmässig gehalten, wogegen der Schluss-Chor in Schreien ausartet.

Im fünften Acte leisten die Maschinerie und der Decorationsmaler ihr Bedeutendstes, aber als eine Bereicherung in musicalischer Beziehung können wir ihn nicht betrachten. In das „Schauen" versenkt sich hier der ganze Mensch, und Viele werden ganz und gar vergessen, dass sie gekommen waren, eine Oper zu hören. Ei, was schwätz' ich da doch gleich: war gewiss die Mehrzahl in beiden Aufführungen doch nur gekommen, um die Wunder der Decorationen und Verwandlungen zu schauen, von denen die Fama das Fabelhafteste erzählt hatte! Von neuen musicalischen Motiven konnte ich im fünften Acte nichts entdecken.

Zum Schluss kann ich nicht anders sagen, als: Man erwartete weit mehr in musicalischer Beziehung von der Oper; ich habe das Haus getäuscht und enttäuscht verlassen. Die Oper ist hier übrigens glänzend in Scene gesetzt und dürfte für diesen Sommer ein Zugstück werden.

Frau Bürde-Ney wird demnächst hier auftreten.

Wiesbaden, den 10. Juli 1861.

W. Wülfinghoff.

Tages- und Unterhaltungs-Blatt.

Bei dem Sängerfeste in Nürnberg wurden den Componisten Ferdinand Hiller und Franz Lachner Diplome als Ehren-Mitgliedern des deutschen Liederkranzes in New-York durch den zum Feste deputirten Herrn Musik-Director Eisfeld überreicht.

Von Hoffmann von Fallersleben's „Geschichte des deutschen Kirchenliedes" ist so eben die dritte Ausgabe erschienen (bei Rümpler in Hannover): „Geschichte des deutschen Kirchenliedes bis auf Luther's Zeit". Nebst einem Anhange: „*In dulci jubilo*, Nun singet und seid froh". Ein Beitrag zur Geschichte der deutschen Poesie.

Frankfurt a. M. Die seit geraumer Zeit in der Schwebe hangende Capellmeister-Frage am hiesigen Theater hat endlich eine Lösung gefunden. Herr Ignaz Lachner, vor einigen Jahren Capellmeister am hamburger Theater, letztlich in gleicher Eigenschaft am k. Hoftheater in Stockholm wirksam, ist zu Gustav Schmidt's Nachfolger auf ein Jahr erwählt worden. Ob dieses Wahlactes ist es zwischen den Mitgliedern des engeren Ausschusses zu einem eclatanten Bruche gekommen, in Folge dessen Herr Wilhelm Speyer seine Demission genommen hat.

Wenn es sich bestätigen sollte, wie wir vernehmen, dass Seitens des engeren Ausschusses einem anerkannt tüchtigen Orchester-Dirigenten bestimmte Zusagen für die vacante Stelle gemacht worden, bevor es dem Vorsitzenden eingefallen, eine Concurrenz um dieselbe auszuschreiben, dass aber selbst dann noch der Betreffende in dem Glauben erhalten worden, die ihm schriftlich gemachte Zusage werde ihre Geltung haben und er der Erwählte sein, dann dürfte diese Procedur ein diplomatisches Meisterstück zu nennen sein. Der ehrenhafte Charakter des Herrn Speyer bürgt dafür, dass etwas Absonderliches vorgegangen sein müsse, wenn er sich veranlasst gefunden, die Solidarität bei diesem Wahlacte durch seinen Austritt zu dementiren. Durch diesen Schritt hat die Direction die einzige kunstverständige Capacität verloren.

Hoffentlich werden wir diesen Fall vor das Forum des grossen Ausschusses gebracht sehen, dem es obliegt, das Schiedsrichter-Amt zu üben. Jedenfalls aber scheint es hoch an der Zeit zu sein, Herrn Dr. von Gualta zu ersuchen, sich eine andere Liebhaberei zu Ausfüllung seiner Mussestunden zu wählen. Die Erfahrung lehrt, dass ein Theater-Director, in dessen Praxis weder Billigkeits-Gefühl noch freundliches Entgegenkommen bemerkbar sind, die beide, wenn recht angewandt, weit mehr zu bewirken vermögen, als peremptorisches Befehlen und Pochen auf die Contracts-Paragraphen, sich selber die grössten Hindernisse entgegenstellt; seine Anstalt wird immer, wie von einem zerstörenden Mehlthau überzogen, kränkeln. Ein Theater-Director endlich, der im Hochgefühle seiner souverainen Autorität die Kritik *in genere* missachtet, ist ein lebendiger Anachronismus, für den in unserem Zeitalter kein Spielraum mehr vorhanden sein sollte. 8.

Abert in Stuttgart, der Componist von „Anna von Landskron", hat der Hoftheater-Intendanz zu Berlin eine neue Oper eingereicht, deren Text einen deutschen Märchenstoff zum Sujet haben soll.

Regensburg. Unter den musicalischen Genüssen der jüngsten Zeit verdient die von unserem talentvollen Violoncellisten Heinrich Pfeifer veranstaltete Soiree ehrenvolle Erwähnung. In derselben zeigte er sich nicht nur als einen höchst gewandten und feinsinnigen Clavier- und Cellospieler, sondern auch als gebildeten, formgerechten, phantasiereichen Componisten durch Vorführung eines *Morceau de Salon* für Violine, Violoncell und Piano. Neben ihm verdienen in ehrendster Weise genannt zu werden Herr Eugen Drobisch und Herr Palästrini, welch letzterer durch sein seelenvolles, perlendes und reines Violinspiel alle Hörer erfreute. Ueber den ersteren, den würdigen Sohn des verstorbenen Meisters Drobisch, werde ich nächstens gelegentlich einiger seiner zu Gehör gebrachten grösseren Compositionen, als 2 Ouverturen, 1 Sinfonie, 1 Trio, 2 Quatuors, mehrerer Piecen aus einer Oper, berichten. Sein Talent und sein Fleiss verdienen Anerkennung und Aufmunterung. Er ist, wie ich so eben vernehme, als Concertmeister nach Meiningen, wo Capellmeister Bott so echt künstlerisch thätig ist, berufen worden.

Preis-Ausschreiben.

Der Unterzeichnete ladet hiermit Behufs würdiger Verherrlichung **des Krönungsfestes Sr. Majestät des Königs Wilhelm I. von Preussen** die Herren Componisten aller Länder zur Einsendung eines Triumph- oder Festmarsches im grossen symphonischen Stil, gleichviel, ob für Orchester, Infanterie- oder Cavallerie-Musik, ein. Zu diesem Zwecke hat er einen Preis von **zwanzig Ducaten** für die als die beste anerkannte Composition ausgesetzt. 1. Die Einsendung erfolgt an die Königl. Hof-Musikhandlung von Ed. Bote & G. Bock in Berlin bis längstens 31. August 1861. 2. Der Marsch wird in Partitur ohne Namen des Componisten und mit einem Motto versehen eingesandt u. s. w. 3. Um Niemanden von der Bewerbung auszuschliessen, können die Herren Preisrichter erst später bestimmt werden. 4. Die preisgekrönte Arbeit wird Eigenthum oben genannter Verlagshandlung.

Berlin, 20. Juli 1861. Gustav Bock, Hof-Musikhändler.

Preisbewerbung.

Für die Einsendung der kirchlichen Compositionen zur Bewerbung um den Preis (fünf goldene Medaillen und eine silberne), den die Verlagshandlung J. L. Heugel & Comp. unter dem Patronate des „Vereins für Kirchenmusik" in Paris ausgeschrieben hat (s. Nr. 19 d. Bl. vom 11. Mai), ist der Termin auf drei Monate, vom 1. August d. J. ab, verlängert worden. Die von deutschen Componisten eingesandten Werke verbleiben denselben als Eigenthum. Die Preisrichter-Commission bilden: Fürst Poniatowski, General Mellinet, Abbé Pelletier, Dietsch (Director der Kirchen-Musikschule), Ambr. Thomas, Gounod, Benoist, d'Ortigue. — Genauere Erkundigung auf Franco-Briefe an J. L. Heugel *2 bis rue Vivienne, Paris.*

Die Niederrheinische Musik-Zeitung

erscheint jeden Samstag in einem ganzen Bogen mit zwanglosen Beilagen. — Der Abonnementspreis beträgt für das Halbjahr 2 Thlr., bei den K. preuss. Post-Anstalten 2 Thlr. 5 Sgr. Eine einzelne Nummer 4 Sgr.

Briefe und Zusendungen aller Art werden unter der Adresse der M. DuMont-Schauberg'schen Buchhandlung in Köln erbeten.

Verantwortlicher Herausgeber: Prof. *L. Bischoff* in Köln.
Verleger: *M. DuMont-Schauberg*'sche Buchhandlung in Köln.
Drucker: *M. DuMont-Schauberg* in Köln, Breitstrasse 76 u. 78.

Niederrheinische Musik-Zeitung

für Kunstfreunde und Künstler.

Herausgegeben von Professor *L. Bischoff.* — Verlag der *M. DuMont-Schauberg*'schen Buchhandlung.

Nr. 32. | KÖLN, 10. August 1861. | IX. Jahrgang.

Die Lieferungen der Händel-Gesellschaft für 1860.

Beleuchtung eines Urtheils über Passionsmusik und über die Coloratur bei Händel.

(Fortsetzung. S. Nr. 29.)

Die Semele, ein weltliches Oratorium oder richtiger eine Concert-Oper, schrieb Händel im Jahre 1743 binnen vier Wochen auf einen schon im Jahre 1707 verfassten Operntext von William Congreve. Aufgeführt wurde sie zum ersten Male am 10. Februar 1744. Das Textbuch trug die Aufschrift: „Die Geschichte von Semele. Verändert nach der Semele von W. Congreve" u. s. w.

Der Dichter hat nichts weniger als ein Meisterstück geliefert, jedoch ist ihm Manches im Ausdruck und in der Aufstellung musicalisch dankbarer Situationen gelungen.

Der Inhalt ist kurz der, dass Semele von ihrem Vater Kadmos mit Athamas vermählt werden soll, dessen sie sich aus Liebe zu Zeus weigert. Zeus lässt sie durch seinen Adler nach dem Kithäron entführen, wo er sie mit Pracht und Freude und Götterglanz umgibt. Ihre Freude wird aber von der Bangigkeit vor Verlust dieses Glückes, das ihr als einer Sterblichen droht, getrübt. Zeus zerstreut ihr Härmen durch Herzaubern ihrer geliebten Schwester Ino. Here aber, von Eifersucht und Rache getrieben, naht ihr unter Ino's Gestalt und verführt sie durch Arglist, dem Gotte, der sie liebt, ihre Gunst zu versagen, bis er schwört, ihr jeden Wunsch zu erfüllen. Zugleich flösst sie ihr ein, den verderbenbringenden Wunsch auszusprechen, Zeus möge als Donnergott vor ihr erscheinen —, dann werde sie unsterblich sein. Der boshafte Plan gelingt, und Semele wird das Opfer desselben. Die sehr frostige Episode der Liebe der Ino zum Athamas geht uns hier nichts an.

Diese Semele macht nun G. zu einem „in allzu moderne Trivialität herabgezogenen Charakter". Sie ist ihm „ein Wesen von eitler Selbstgefälligkeit, eine überströmend heitere Natur (!), wie man sich nach moderner Vorstellung vielleicht die Mutter des Bacchus vorstellen würde; — die Handlung zeigt sie nirgend in eine tiefe Leidenschaft zu dem menschgestalteten Gotte verloren, der sie auszeichnet; überall ist sie vielmehr nur von dem Gedanken dieser Auszeichnung erfüllt (?!) und von dem Wunsche, den Rang der Unsterblichen zu theilen." Ihre Eigenschaften sind ihm: „flüchtige Eitelkeit, flache Selbstgefälligkeit, fahrige Unruhe, leichte Beweglichkeit, Tändelei, Neckerei, Kitzel des Uebermuthes — leichtfertige Ader — Coquetterie — Selbstbespiegelung, muthwillige Schadenfreude, verzücktes Selbstgefallen, coquettes Wohlgefühl; ja, am Ende lacht sie den Gott aus, weil ihr der Streich mit dem Schwur gelungen. Selbst die echte Empfindung tönt bei ihr wie aus einem seichten Gemüthe." (!!)

Alle diese Anführungen sind wörtlich den genannten Aufsätzen (Nr. 148 und 149 der Kölnischen Zeitung) entnommen.

Und warum schildert uns G. die Congreve-Händel'sche Semele als eine eitle Opern-Soubrette, die mit einem vornehmen Cavalier eine Amour hat und gern gnädige Frau werden möchte? — Nur darum, um die Coloraturen in der Partie „als nothwendigen Ausdruck der Natur eines solchen Wesens" zu rechtfertigen, ja, ihre Anwendung sogar einer absichtlichen „wahrheitliebenden Selbstverläugnung des Genies" (!!) zuzuschreiben!
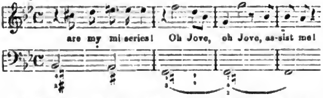
In der That, man müsste über diese Sophisterei, die mit einer bewundernswerthen Grübelei den Meister der Tonkunst mit einem Truggewebe umspinnt, das ihn zugleich erhebt und erniedrigt, erstaunen, wenn sie nicht ein so trauriges Zeichen einer um sich greifenden verkehrten Aesthetik der Musik wäre. Dergleichen spitzfindige Verstandesthätigkeit, welche in die Musik Dinge hineindeutet, an die der Componist gar nicht gedacht hat, kann einen ehrlichen Musiker gegen das Wort „Auffassung"

geradezu erbittern. Wenn z. B. derselbe ästhetische Kritiker bei der Analyse der Partie des Zeus sagt: „Die Musik gibt dem Zeus den durchgehenden Ausdruck einer gewissen Hoheit, die wir nicht göttlich nennen können, denn der Gott tritt menschgestaltet auf, bei aller Herablassung, die wir nicht menschlich nennen können, denn der Gott tritt nur menschgestaltet auf" — und dann das „Feingefühl" preis't, mit welchem Händel durch „eine Fremdheit bei der innigsten Verbindung, eine Kälte, welche die Gluth nicht ausschliesst (!), die Unnatur des Verhältnisses wie unheimlich fühlbar macht" —, wer muss da nicht lächeln, dass dem Meister, der mit dem musicalischen Genie arbeitete, eine so raffinirte Reflexion als Quell seiner Schöpfungen angedichtet wird?!

Doch kehren wir zur Semele zurück. Ihre Partie, die ohne Zweifel für eine ausgezeichnete Sängerin geschrieben ist, hat in Allem fünfzehn Nummern, von denen G. nur vier in Betracht nimmt, weil die anderen nicht in seinen Kram taugen. Es sind dies nämlich, wenigstens drei von ihnen, diejenigen Arien, in denen die Coloratur vorherrscht. Ob die übrigen Nummern entschlossene Treue gegen den Geliebten, süsse Seligkeit der Liebe, inniges Sehnen nach dauerndem Glücke, bange Ahnung drohenden Verlustes athmen, was kümmert das unseren Ausleger!

Sie tritt auf in dem Kampfe zwischen Liebe zu Zeus und Pflicht gegen ihren Vater: „Weh' mir! wo bleibt mir eine Zuflucht? wie entsetzlich ist mein Elend! O Zeus, stehe mir bei! Kann Semele deiner Liebe entsagen und sich der Leidenschaft eines Sterblichen hingeben?"

Es ist wahrlich nicht zu viel gesagt, wenn wir behaupten, dass gleich dieses erste herrliche Recitativ allein die ganze Charakteristik der Semele als einer Coquette und einer leichtfertigen, seichten Natur über den Haufen wirft; was sage ich: das Recitativ? Die drei Tacte genügen dazu, wo die Harmonie bei dem Hülferufe an Zeus in *F-dur* übergeht:

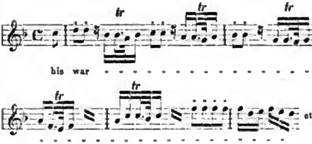


Dem Recitativ folgt ein Larghetto, $^3/_4$-Tact in *C-moll*, ein ebenfalls tief empfundenes, fast kindliches Gebet: „O Zeus, voll Mitleid zeige mir, was ich wählen soll!" — Das Recitativ ignorirt G.; über das schöne Larghetto lässt ihn dieses Mal denn doch das Gewissen nicht ohne die Bemerkung hinweg: „der Componist legitimire sich gleichsam, dass er die Situation von allen Seiten begriffen habe", was freilich eine halbe Schmähung ist.

Nun fehlte aber der Arie nach der gewöhnlichen Form noch der zweite Satz in etwas bewegterem Zeitmaasse, und bei diesem kehrte Händel mehr den reinen Musiker heraus und gewiss einer bedeutenden Coloratursängerin gegenüber; er fasste mit sichtbarem Vergnügen die Erwähnung des Lerchengesanges auf:

„*The morning lark to mine accords his note,*
And tunes to my distress his warbling throat,

und vergass darüber die Hauptstimmung des Gedichtes, der Vocal *a* in *warbling* („Die Lerche stimmt zu meinem Leid ihre wirbelnde Kehle"), der fast allein sangbare Laut im Englischen, kam dazu, und so entstand auf demselben eine Coloratur von fünf, drei und noch einmal drei Tacten, die vollkommen instrumental ist, die an geschmackloser Spielerei nichts zu wünschen übrig lässt:



Im zweiten Theile (*A-moll*) dieses Satzes aber (den G. wiederum ignorirt) kehrt der Componist ganz und gar zu dem Charakter der Stimmung zurück und gibt zu den Worten: „Jede unter- und jede aufgehende Sonne betrübt mich, ich wehklage in gleicher Weise um ihre Entfernung und um ihre Rückkehr" — eine edle Melodie meist in getragenen Noten ohne die geringste Verzierung, welche durch richtiges Zeitmaass (Andante) und schönen Vortrag mit der still wogenden Bewegung der Violinen in gebundenen Sechszehnteln uns unser Missbehagen an der Spielerei des ersten Theiles fast ganz vergessen lässt.

Doch was hilft Recitativ und Larghetto und der zweite Theil der Arie: „Die anspruchvolle und doch oberflächliche Weise, wie sich die Heldin in einem vornehmen Grame gleichsam spiegelt, zeigt uns gleich, mit wem wir zu thun haben; — alles Folgende macht die Richtigkeit dieser Auffassung unzweifelhaft." (!)

Wirklich? — Es folgt zunächst ein Quartett, in welchem die Oberstimme (Semele) mit warmer, theilnehmender Empfindung ihre Schwester fragt: „Kann ich lindern deinen Schmerz? um was klagst du?" — alsdann (auf Athamas' Gebet um Here's Beistand zu seinem Ehebund) Semele's entschlossene Antwort: „Dich, Zeus, und dich allein betet deine Semele an!" worauf sie hinwegeilt, und Jupiter's Donnern das Volk und die Priester verscheucht. Diese

drei Tacte Recitativ sind charakteristisch und prächtig. G. ignorirt sie! — Den Act schliesst eine Arie in *F-dur*, *Tempo di Gavotta*, in welcher Semele, vom Zeus auf den Kithäron entrückt, Freude und Seligkeit athmet; der Chor der Liebesgötter, Zephyre u. s. w. nimmt dasselbe Thema auf und führt es mit vollerem Orchester (2 Hörnern, 2 Oboen) durch. Das hübsche Musikstück, in dem zu jener Zeit beliebten Rhythmus der Gavotte geschrieben, ist der Nummer 37 im Josua (Othniel: „*Heroes, when with glory burning*", ebenfalls in *F-dur*) zu vergleichen, unserer Meinung nach ihm vorzuziehen; namentlich ist der zweite Theil sehr lieblich, und die Verzierungen, nicht übertrieben und vollständig im Charakter der Situation, sind hier ganz an ihrer Stelle. G. erwähnt diese Nummer gar nicht.

So erscheint Semele in dem ersten Acte des Werkes. Aus Text und Musik ihrer Rolle tritt uns ein Bild entgegen, zu welchem die G.'sche Charakteristik sich wie eine Caricatur zum Original verhält.

Und doch ist die Verkennung des Originals in seiner Erscheinung im zweiten Acte noch ärger, und würde fast unbegreiflich sein, wenn man nicht wüsste, dass die tiefblickenden musicalischen Zeichendeuter ihre „Auffassungen" für „unzweifelhaft richtig" halten und, um diese um jeden Preis an den Mann zu bringen, das Unbequeme, Störende, Widersprechende bei Seite schieben und in das Benutzte ihre fixen Ideen hineinklügeln.

In der ersten Scene des zweiten Actes sehen wir die Gattin des Zeus mit aller Gluth des Hasses die Vernichtung der Nebenbuhlerin beschliessen — das bekannte grossartige Recitativ: „Wach' auf, Saturnia!" und (nach einer Unterbrechung durch Iris, welche die furchtbare Wache der Drachen vor Semele's Palast schildert) die Arie: „Fort, fort von hier!" (in der leipziger Ausgabe in *F-moll*, in den bisherigen Sonderabdrücken — auch in Gumprecht's Alt-Album — in *Fis-moll*).

Die zweite Scene versetzt uns in Semele's Palast. Sie erwacht aus dem Schlafe, ein süsser Traum hat sie beglückt: „O Schlaf, warum verlässt du mich? warum entführst du mir des Traumbilds Glück? O Schlaf, täusche mich wieder und führe meine ferne Liebe in meine Arme zurück!" — Diese 28 Tacte *Largo*, $^4/_4$, in *E-dur*, gehören zu dem Schönsten, was Händel für Eine Stimme geschrieben hat; dieses kleine Arioso ist der reinste Hauch sehnsüchtiger Liebe; zu der süssen Melodie der Singstimme hat der Bass (Violoncelli) eine Begleitung, die selbst wieder eine Melodie ist, und aus diesen beiden allein, die wie zwei Farbenstreifen immer näher und näher zusammengehen, bis sie zu einem einzigen mild leuchtenden in einander fliessen, ist das Ganze wunderbar einfach gebildet. — Und von der Semele, welcher der Dichter diese Worte und der Componist diese Töne gegeben, behauptet G.: „sie zeige sich nirgend in eine tiefe Leidenschaft verloren zu dem Gotte, der sie auszeichnet, sondern habe nur Sinn für diese Auszeichnung" und sei „eine überströmend heitere Natur!" Da aber seine Charakteristik bei diesem Arioso doch gar gefährlich stolpert, so hilft er ihr durch folgenden Hebel wieder auf die Beine: „In dem reizenden Gesange tritt die leichtfertige Ader nach der Lage der Einsamen, von Sehnsucht Gepeinigten natürlich zurück." Das setzt der Logik seiner Charakter-Deduction die Krone auf!

Auch nagt dieses fast wider seinen Willen ihm entschlüpfte Geständniss an seinem kritischen Gewissen, und er rächt sich dafür, indem er zunächst das folgende Recitativ an Zeus: „O, lass mich von nun an nicht mehr die Qual der Trennung dulden; da du meine Seele zum Lieben gebildet, so erspare mir trübe Zweifel und Bangen und quälende Eifersucht!" wieder ignorirt, denn seine Semele darf ja keine liebende Seele haben, und zweitens dadurch, dass er ihre Arie in *D-moll* für einen „flach sprudelnden Erguss neckischer Coquetterie" erklärt.

Wir erlauben uns auch hier wieder, an der „unzweifelhaft richtigen Auffassung" zu zweifeln. Zeus beschwört die Geliebte, an ihn zu glauben; Menschentrug sei fern von ihm; er sei nicht getrennt von ihr gewesen; „da Liebe bei dir war, so war ich da; denn Liebe und ich sind Eins." Diese Dialektik der Liebe erinnert an Aehnliches bei den Minnesängern, was neuerdings auch Richard Wagner in Tristan und Isolde nachgeahmt hat. Der Dichter, der sich gewiss viel auf diese Wortspielerei zu Gute gethan, lässt Semele den witzigen Trost eben so, wie er gegeben ist, mit zurückgekehrter froher Laune und befriedigtem Herzen aufnehmen; sie geht darauf ein und sagt: „Zärtliches Verlangen, wonniges Vergehen, Herzklopfen und Verschmachten, wenn das Liebe ist, so bist nicht bloss du, auch ich und Liebe sind Eins." Das will nun G. „innig, lieblich, wehmüthig, sehnsüchtig" ausgedrückt haben. Innig und lieblich — gut, da stimmen wir bei, und diesen Ausdruck hat auch die Arie vollkommen; Wehmuth und Sehnsucht aber wäre hier, wo die Hauptstimmung ein Gefühl des Glückes ist, keineswegs an der Stelle. Allerdings ist Semele rasch getröstet, was ihr G. eben so zum Vorwurf macht, als dass sie „keine Spur von Furcht oder Ehrfurcht vor dem Gotte anwandelt"; (!!) aber das liegt ja nach ihren eigenen Worten im Charakter eines liebenden Herzens: „Ohne Grund zweifeln oder verzagen, rasch vertrauen, thöricht bangen, ist das Liebe, so" u. s. w. (zweite Strophe). Freilich gibt der deutsche Text der leipziger Ausgabe statt der vier letzten Worte: „herzlich schmerzlich, innig klagen"; wir wollen hoffen,

dass diese Uebersetzung, welche den englischen Text keineswegs wiedergibt, bloss dem Reimspiel zu Liebe gewählt worden ist und nicht etwa als Stütze der beliebten Auffassung; denn das Letztere wäre geradezu ein Falsum, welches der innig heiteren Musik einen ganz widersprechenden Text unterbreitet. Freilich bedeutet auch schon in der ersten Strophe: *With fond desiring*, nicht: „mit Qual verlangen". Erkennt man die Stimmung in dieser Scene, welcher eine kindlich heitere, dabei doch innige Tändelei, in der sich zwei liebende Herzen gefallen, zum Grunde liegt (durchaus nicht ein „Freudvoll und leidvoll"), erkennt man diese nach dem Originaltext auf richtige Weise, so wird die Melodie als eine sehr anmuthig liebliche erscheinen, und selbst die eigenthümliche, von der gewöhnlichen Händel'schen Form abweichende, zwar instrumentale, aber durchaus nicht zopfartige, sondern graziöse Coloratur mit nichten „als eine flache Vergeudung des Textes, bei der Händel sein Genie absichtlich verläugnet habe", (!) anzusehen sein. Die Farbe der Innigkeit wird dem reizenden Rondo vorzüglich durch die weiche Tonart, die bei dem heiteren, sich wie auf Wellen der Lust wiegenden Tonspiele von wunderbarer Wirkung ist, verliehen.

Nehmen wir dazu, dass der Chor der Grazien, Liebesgötter u. s. w., unmittelbar folgend, die Motive des Rondo's wieder aufnimmt, und der Text des Chors über den Charakter derselben auch dem, der ihn aus der Musik nicht heraus fühlen kann, keinen Zweifel übrig lässt:

„Wie so freundlich, wie beglückend
Ist der Liebe Sorglichkeit,
Und die Freud', o, wie entzückend
Nach der Trennung bitt'rem Leid!" —

so muss man sich wundern, wie bei so deutlichen Handweisern nach dem rechten Wege Jemand dennoch auf einen falschen gerathen kann. Oder verläugnet Händel auch in dem Chor sein Genie, damit die Grazien und Zephyre der „flachen Coquette" zu Liebe ebenfalls flach und coquett erscheinen?? *Auditum admissi risum teneatis amici!*

(Schluss folgt.)

„Gesang und Oper".

I.

Unter obigem Titel, mit dem Zusatze: „Kritisch-didaktische Abhandlungen in zwanglosen Heften", hat Maria Heinrich Schmidt im Verlage der Heinrichshofen'schen Musicalienhandlung in Magdeburg eine Art von Zeitschrift herauszugeben begonnen, deren erstes und zweites Heft (1861) so eben erschienen sind.

So viel uns bekannt, war M. H. Schmidt früher ein geschätzter Sänger (Tenorist) an namhaften Bühnen, wie Leipzig, Braunschweig u. s. w. und lebt jetzt als Gesanglehrer in seiner Vaterstadt Lübeck.

Der Zweck seines Unternehmens ist, „der Förderung des Gesanges und der Oper zu dienen", und wenn er die Ansicht ausspricht, dass man von der Gesangkunst zum Theil schon den Begriff verloren hat, und dass die Oper von der Höhe, die sie als Kunstgattung einzunehmen hat, durch Unverstand, Verkehrtheit, Ueberschreitung und unedle und unkünstlerische Motive tief herabgekommen ist, so bezeichnet er damit schon hinreichend den Standpunkt, von welchem aus er zu wirken — wenn auch nicht hofft — doch sich vorgesetzt hat. Denn er zweifelt, und wir mit ihm, daran, dass diejenigen, durch die hauptsächlich eine nachhaltige Reform der Gesang- und Opern-Zustände herbeizuführen wäre, die Sänger und alles, was daran hängt, sein Streben anerkennen und seinen Mahnungen Gehör geben werden. Allein er ist zufrieden, wenn seine Hefte nur anregen und mehrere Stimmen wecken und vereinigen, „um den Missbräuchen, der Halbheit, der verfälschten Wahrheit, der hohlen Anmaassung, dem faulen Schlendrian, dem speculirenden Charlatanismus frei und ohne Rückhalt entgegen zu treten".

Man sieht aus diesem Register der Uebel, die an der Oper nagen, dass der Verfasser seine Leute kennt, und wir können ihm das Zeugniss geben, dass der Vorsatz, frei und ohne Rückhalt zu reden, bei ihm nicht bloss eine Redensart ist, sondern dass er ihn ohne alle Rücksichtnahme selbst auf die berühmtesten Persönlichkeiten zur vollen Wahrheit macht.

Die Einleitung des ersten Heftes bringt eine kurze historische Betrachtung über den Gang der dramatischen Gesangkunst in Deutschland. Sie ist hauptsächlich nur des Schlusses wegen da, in welchem es unter Anderem sehr richtig heisst:

„Zu der deutschen und der Rossini'schen kam zum Ueberflusse noch die französische Spiel-Oper hinzu, die mit ihrem declamatorischen Parlando wieder eine andere Gesang-Manier bedingt. Der deutsche Sänger war demnach genöthigt, heute eine getragene, morgen eine colorirte und übermorgen eine declamatorische Musik zu singen. Dass bei einer solchen Zersplitterung die deutsche Gesangkunst nicht gewinnen konnte, begreift sich, denn eine jede dieser Methoden verlangt schon ein ganzes, redliches Streben, und wer alle durch einander cultiviren muss, kann nicht leicht in Einer Vorzügliches erreichen. Die Verwirrung wurde indessen noch vollständiger, als die stimmverderbenden Opern von Spontini, Auber, Meyerbeer, Halévy, Marschner und Anderen erschienen, in welchen die

physische Kraft des Sängers auf eine Weise in Anspruch genommen wurde, dass die ästhetische Schönheit des Gesanges immer mehr zurücktrat und die ausgiebige Kraft der Stimme allen edleren Eigenschaften derselben vorgezogen wurde. Damit gewann der Naturalismus das Feld, und das eigentliche Studium wurde überflüssig. Das bunteste Durcheinander aller nur erdenklichen Stilarten wurde von den Theater-Directionen principlos in Beziehung auf die Kunst, rücksichtslos in Beziehung auf den Sänger, nur nach Bedürfniss und der Noth des Tages, dem Publicum aufgetischt. Auch das redlichste Streben des Sängers, die glücklichste Fähigkeit war nicht im Stande, das alles zu bewältigen und zur künstlerischen Höhe auszubilden, was der Dienst von ihm verlangte; die Kräfte des Einzelnen wurden auf zu verschiedene, entgegengesetzte Weise in Anspruch genommen, das nöthige Studium zu sehr in die Breite gezogen, als dass es möglich gewesen wäre, nach allen Seiten hin das Beste oder nur Besseres zu erreichen; der Sänger musste sich begnügen, sich mit Allem leidlich abzufinden, und wenn er ja in einer Gattung besonders excellirte, so hatte er das seinem Naturel zu verdanken, welches sich vorzugsweise dafür qualificirte. In dieser beanspruchten Vielseitigkeit haben wir auch den Grund zu jener Oberflächlichkeit und Leichtfertigkeit zu suchen, zu welcher sich die Sänger gezwungen sahen. Mit dem Geschenk der Spectakel-Oper aber sollten die Gesang-Zustände noch tiefer sinken. Hierzu nämlich wurde vor allen Dingen Stimmkraft gebraucht, Stimmkraft um jeden Preis; die Cultur war weniger nöthig. Hier half keine Schule, keine Manier mehr, kein feiner, gebildeter Vortrag, keine ästhetische Schönheit des Tones, keine Eleganz —: denn diese Eigenschaften gingen rettungslos unter in dem Instrumentenlärm, in all dem sinnverwirrenden Trödel, welcher des Effectes wegen gewaltsam in die Oper hereingezogen war; nur die ausgiebige Lunge konnte hier noch siegend durchdringen und zu einer wenig ehrenvollen Geltung kommen. Die natürliche Folge davon war, dass man nicht mehr nach Sängern suchte, sondern nach Stimmen. Wo man so glücklich war, eine zu finden, gleichviel, ob beim Amboss oder beim Leisten, da wurde sie hervorgezogen und in die Kunstsphäre gebracht, um nach möglichst kurzer Abrichtung einem dringenden Bedürfnisse in der Oper abzuhelfen. Was indessen so gewaltsam herausgetrieben war, das konnte nicht von langer Dauer sein; die Stimmen wurden durch unsinnigen Gebrauch vor der Zeit verconsumirt, und die Besitzer derselben verliessen verhältnissmässig eben so schnell ihre künstlerische Laufbahn, als sie dieselbe begonnen hatten. Mit den jungen Sängerinnen ging es nicht besser. Hatte eine zu ihrem Unglück starke Stimmmittel, so wurde sie zur Uebernahme der anstrengendsten Partieen veranlasst; da nun aber kein Organ, bevor es in sich völlig reif und ausgebildet ist, anhaltende Anstrengung verträgt, zumal, wenn eine weise Beherrschung und Schonung, welche Anfängerinnen selten oder nie zu eigen ist, dasselbe nicht schützend hütet, so waren auch diese in den meisten Fällen schon das Opfer ihres Unverstandes und ihrer Eitelkeit, wenn sie ihre höhere künstlerische Entwicklung noch vor sich haben sollten. Das Publicum endlich wurde ebenfalls dadurch verdorben; es verlor das Ohr und den Sinn für die feinere Bildung, die ästhetische Schönheit des Tones, und legte gleichfalls nur noch Werth auf die materielle rohe Kraft; wirklich künstlerische Eigenschaften wurden kaum noch geschätzt, oder doch nur dann, wenn sie mit brillanter Stimme verbunden waren; ja, selbst der gediegene Künstler verlor bereits mit der Frische seines Organs seine Gunst. Da es nun bei den Bühnen auch keine künstlerische Ueberwachung gab, die diesen forcirten Künstlern warnend, rathend und bildend zur Seite stand, diese vielmehr in ihrer vermeintlichen Gottähnlichkeit ohne hinreichende menschliche Bildung sich alle nur möglichen Extravaganzen erlaubten, immer mehr verwilderten und des Prädicates „„Künstler"", welches eine Vereinigung von edlen Eigenschaften und Talenten in sich fasst, immer unwürdiger wurden, so konnte es nicht fehlen, dass das Sprüchwort: „„Wo die Künste verfielen, sind sie durch die Künstler verfallen"", zur traurigen Wahrheit wurde.

„Die Sänger sind im Ganzen rarer geworden, aber nicht künstlerischer. Und wer sich nicht aller gesunden Einsicht, alles unbefangenen Urtheils entschlagen oder seinen Standpunkt tief unter das Niveau der längst erreichten Kunstanschauung herabdrücken will, der kann ihnen mit dem besten Willen keine blühende Lobrede halten. Wohl gibt es noch achtungswerthe, ja, vortreffliche Operisten, deren Streben, Fähigkeiten und Verdienste zu allen Zeiten die freudige Anerkennung der Besten herausgefordert hätten; aber die einzelnen hervorragenden Spitzen dürfen uns über die Gesammtheit der Sängerschar nicht blenden, denn mit dieser haben wir es zu thun. Diese nur gibt uns den Maassstab für die wirkliche allgemeine Gesangcultur, und bei Betrachtung dieser stehen wir vor einem wenig erbaulichen Resultate. Hierzu liefert uns den ersten Beleg das Opernpersonal der besseren, ja, der besten deutschen Bühnen, welches in ihrer Totalität wohl an keiner ohne solche Lücken ist, die nicht von dem Mangel tüchtiger Gesangkräfte ein lautredendes Zeugniss ablegten. Die Bühnenleiter wähnen schon das Höchste erreicht zu haben, wenn sie einzelne Matadore besitzen, die durch ihre glänzenden Eigenschaften ein Lustre über die ganze Oper verbreiten, weil es (gestatte ich zufällige Ausnahmen) fast zur

Unmöglichkeit geworden ist, ein in allen Theilen treffliches Ensemble herzustellen, in dem eine gewisse Gleichmässigkeit der Talente und der Methode zu einer künstlerischen Einheit führt, durch welche eine Opern-Vorstellung erst zu jener Vollendung erhoben werden kann, wie wir sie in Rücksicht auf die geschichtliche Entwicklung der Oper sowohl, als auf die allgemeine musicalische Intelligenz beanspruchen dürfen. Die bei Weitem überwiegende Zahl der Opern-Aufführungen bietet nur ein Bild der virtuosen Richtung unserer Zeit, in welcher einzelne Kräfte hervorragend alles Interesse in Anspruch nehmen und die noch übrigen pygmäenartig denselben nur zur Folie dienen. Wo aber solche Anziehungskraft fehlt, da sind auch die Aufführungen selten geeignet, ein höheres Interesse beim Publicum zu erregen, geschweige denn zu erhalten. Bedenkt man nun, dass die heutigen Sänger in jeder Beziehung besser gestellt sind, denn früher, und die Aufforderung, sich der Bühne zuzuwenden, dadurch um so verlockender wird, so müssen wir für den Mangel an tüchtigen Sängern nach einem anderen Grunde suchen. Im Allgemeinen gilt nun der, dass es in Deutschland an guten Stimmen fehle; allein dem ist entschieden nicht so. Wir besitzen im Gegentheil nicht allein so viele tüchtige Stimmkräfte, als zu unserem künstlerischen Bedürfnisse nothwendig wären, wir könnten auch noch andere Nationen von unserem Ueberflusse mit versorgen. Finden wir doch bei allen, selbst kleinen, Bühnen immer Sänger mit schönen Stimmen; aber sobald wir nach der Ursache forschen, warum diese für die deutsche Oper nicht nützlicher werden, wird in den meisten Fällen die Antwort lauten: „„Sie haben nichts gelernt!"" — Sie haben nichts gelernt! Mit diesen Worten sind wir an den Kernpunkt unserer Gesang-Zustände gekommen, und von ihm aus haben wir nun mit allen weiteren Erörterungen auszugehen."

Hierauf entwirft der Verfasser die Schilderung eines kunstfertigen Bühnensängers gegenüber den jetzigen im besten Falle nur glücklich begabten Naturalisten (S. 13—25), und prüft dann an dieser Schilderung die gegenwärtige Generation der Sänger, deren Blössen er schonungslos, aber wahrlich ganz aus dem Leben und der Erfahrung gegriffen, aufdeckt (S. 26—45).

Zu ihrer theilweisen Entschuldigung bespricht er dann eben so offen die Dinge, welche zu dem um sich greifenden Verderben beitragen, namentlich die mangelhafte, unverständige Leitung der Bühnen, die Verwöhnung und Inconsequenz des Publicums, die Zustände der Kritik, endlich die Beschaffenheit der Gesanglehre und der Gesanglehrer (S. 45—63).

Alle diese Abschnitte enthalten des Wahren, Beherzigungswerthen und Interessanten gar Vieles, und es ist gut, wenn dergleichen in einer besonderen Schrift zusammengestellt wird, wenn auch dasselbe allerdings an vielen Orten in der Hauptsache schon gesagt worden ist und der Verfasser den „Musik-Zeitungen" in dieser Beziehung Unrecht thut oder sie nicht genau gelesen hat; wenigstens hat die Niederrheinische Musik-Zeitung und in den letzten Jahren auch die wiener Recensionen dasselbe Thema oft und gründlich behandelt.

Zur Charakteristik des Buches mögen noch folgende Stellen beitragen:

„Die beneidenswerthe Freiheit des Künstlers, seine eigenthümliche Stellung in der menschlichen Gesellschaft, der Rausch künstlerischer Triumphe, vielfache Anregungen und Verlockungen, der stets geschärfte Ehrgeiz und vieles Andere noch steigern sein Temperament zu einer Reizbarkeit, zu einer Leidenschaftlichkeit, die ihn manche Unbesonnenheit leichten, unbefangenen Sinnes begehen lassen. Aber der innere Kern seines Wesens muss dabei ein gesunder und tüchtiger sein, welcher von diesen Aeusserlichkeiten unberührt bleibt. Die künstlerische Ehre muss ihm wie ein heiliges Panier vorleuchten, auf das er nicht nur stets seine Blicke zu richten, sondern das ihn auch mit jener Begeisterung zu erfüllen hat, die den Trieb zu feurigem Streben in ihm schärft und ihn auch nach dieser Seite hin reizbar und leidenschaftlich macht, und das ihn endlich vor jener Verlodderung schützt, die Talent, Charakter und höhere Sittlichkeit zu gleicher Zeit untergräbt und vernichtet. Aber dies ist eben jener dunkle Schatten, der die lichte, freundliche Seite unserer Opern-Verhältnisse so beklagenswerth trübt. Die künstlerische Ehre, das künstlerische Gewissen sind Vielen gänzlich unbekannte Mächte, die nicht den allergeringsten Einfluss auf ihren Beruf, auf ihre Wirksamkeit ausüben. Ungebildet, arrogant, eitel und brutal, bietet ihnen das Bühnenleben nichts weiter, als eine erwünschte Gelegenheit, ein freies Leben zu führen, um das leicht Erworbene leichtsinnig wieder los zu werden. Was gilt vielen unserer Operisten eine menschliche und künstlerische Bildung! Sie fühlen nicht das geringste Bedürfniss, einer solchen nachzustreben; begreifen sie doch oftmals kaum, dass eine solche nöthig sei. Was ihnen die Natur freiwillig gegeben hat, das beuten sie aus; der dünkelhafte Hochmuth vertritt bei ihnen die Stelle des klaren Selbstbewusstseins, die äussere, oberflächliche Routine die in sich gediegene, sorgsam durchdachte Leistung; den Stolz des echten Künstlers, seinen Ruhm nur dem wahrhaften Erfolg seiner Kunst anzuvertrauen, müssen allerlei schnöde Mittel ersetzen, und nicht selten sehen sie sich zu Contributionen veranlasst, welche einen nicht unbedeutenden Theil ihrer goldenen Früchte verschlingen. — —

„Wie selbst hochberühmte Künstler ihre darzustellenden Charaktere studiren, davon nur Eine Probe statt vieler. Ich bemerke hierbei, dass ich damit keine Fiction gebe, sondern die treue Mittheilung dessen, was ich in Wirklichkeit mit eigenen Augen wiederholt gesehen habe. Wählen wir dazu die allbekannte Rolle des Masaniello, eines Charakters, der in seinen Hauptzügen sich eben so klar hinstellt, als entwickelt. Kann es doch von der oberflächlichsten Einsicht nicht verkannt werden, wie es vorzugsweise zwei schwere Gedanken sind, die sein Gemüth belasten: die Befreiung seines geknechteten Volkes und der geheimnissvolle Raub seiner geliebten Schwester. Als er zu Anfang des zweiten Actes in der Scene sichtbar wird, hält der Fischerchor, erschreckt durch sein verstörtes, gedrücktes Aussehen, in seiner Freude inne und flüstert sich heimlich einander zu: „„Masaniello erscheint, welch Bild des finstern Grames! Was betrübt ihn wohl? — Unser elendes Schicksal!"" Der gemeinte denkende Künstler straft gleich von vorn herein diese guten, einfältigen Leute Lügen, denn zart und elegant frisirt, geschniegelt und gebügelt, in seidenen knappen Schuhen, hüpft er vergnügt den auf die Scene führenden Abhang herunter, und anstatt durch die Ansprache eines Fischers erst aus seinen tiefen Gedanken aufgeweckt zu werden, begrüsst er seine Cameraden schon vorher mit der freundlichsten Miene. Fast komisch wirkt nun allerdings die fernere Rede des Fischers: „„O, lass die finstern Sorgen; dein Gesang erfreue uns, begeistre uns zu grossem Unternehmen!"" Masaniello entspricht dieser Aufforderung mit den Worten: „„Wohlan! so sing' ich euch das bekannte Fischerlied — doch fasst genau der Worte Deutung!"" Die Beziehung muss also so deutlich, wie möglich, geschehen, und er seine Umgebung scharf und eindringlich ins Auge fassen; ja, diese Beziehung muss gegen das Ende des Liedes so unzweifelhaft werden, dass sie für seine Cameraden, wenn auch keiner klar ausgesprochenen, doch einer deutlichen Einweihung in seinen Plan gleichkommt. Mit solchen versteckten Intriguen aber gibt sich unser berühmter Sänger nicht ab. Er ist er und nicht der revolutionäre Fischer Masaniello. Desshalb auch stellt er sich, unbekümmert um alles unzufriedene Fischergesindel, dicht an die Rampe, um ohne alle tiefere Beziehung dem Publicum sein Liedchen vorzutragen, wohl wissend, dass er dann des gefälligen Beifalles dafür sicher sein kann. So geht es fort. Von einer Anlage, einer Entwicklung, einer Durchführung dieses in sich bestimmten Charakters ist nie und nirgend die Rede. In sich ohne allen Zusammenhang und ohne jegliches Bestreben, einen solchen zu erreichen, tritt der Künstler als solcher überall aus dem Rahmen des Ganzen heraus, um sich dem Publicum zu zeigen, und nicht, um einen Charakter darzustellen. Nichts desto weniger gilt er, weil er die physischen Mittel zu dieser Rolle mitbringt und wacker hineinschmettern kann, für einen ausgezeichneten Masaniello. Man kann sich denken, dass feiner angelegte und complicirtere Charaktere keinen besseren Repräsentanten in ihm finden. In ähnlicher Weise würden noch manche unserer Gesanggrössen vor einer eingehenden Kritik etwas Weniges zusammenschrumpfen, wenn eine solche, materiellen Vorzügen gegenüber, gegenwärtig noch den geringsten Einfluss hätte, oder nicht bereits zu den seltenen Dingen gehörte."

Tages- und Unterhaltungs-Blatt.

Berlin. Das Friedrich-Wilhelms-Theater, durch den glänzenden Cassen-Erfolg des „Orpheus" ermuthigt, setzte ein zweites, grösseres Werk Offenbach's, die dreiactige burleske Oper „Genovefa" in Scene, und hatte keine Opfer gescheut, um der Schaulust zu genügen. Nachdem diese Burleske in Paris vom Repertoire verschwunden, in Wien und in Königsberg durchgefallen war, wurde der Misserfolg allgemein vorhergesagt, und bestätigte gleich die erste Aufführung diese Ansicht. Die N.-Ztg. sagt ganz richtig: „Von vorn herein ist festzustellen, dass die Genovefa dem Orpheus weitaus nicht ebenbürtig ist. Orpheus war eine Ironisirung der antiken Götterwelt, die an und für sich unverständlich und langweilig geblieben wäre, wenn sie nicht zu gleicher Zeit ein Spiegelbild des pariser Lorettenwesens gegeben hätte. Die Genovefa parodirt dieselbe zeitgenössische Wirthschaft im Gewande des Mittelalters. Hier aber scheitert Offenbach an der Fatalität, dass er, weil er zu viele Dinge zugleich verspotten will, die Ruhe verliert, auch nur Eines recht zu verspotten. Die Operette geisselt viele Schwächen der Gesellschaft, aber sie springt mit nie rastender Unruhe von Einem zum Anderen, lässt dieses Motiv fallen, weil ihr eben ein anderes über den Weg läuft, und verarbeitet keines mit Stetigkeit und Ausdauer. Offenbach will zu viel geben; bald parodirt er das Ritterwesen des Mittelalters, bald die pariser Spielhöllen, Loretten-Boudoirs und die kaiserliche Politik; er witzelt jetzt über den Weltschmerz, gleich darauf gibt er eine französisch-sentimentale Melodie in einer Schäfer-Romanze mit allem Ernste eines routinirten Opern-Componisten. Man wird irre, wo der souveraine Humor seine Gränzen findet. Offenbach verliert die Gewalt über die von ihm losgelassenen Elemente: sie wenden sich gegen ihn selber und drohen, ihm über den Kopf zu wachsen. Man kann nicht ungestraft stundenlang eine Hetzjagd von Parodieen geniessen, die ohne Plan in toller Flucht an uns vorübergaukeln, ohne am Ende mit in den Taumel gerissen zu werden und dasselbe Recht der Verspottung auch an dem Verfasser zu üben. Es ist gefährlich, über Sentimentalität zu lachen und bald darauf selbst sentimental zu werden, die heroische Oper mit ihren Knall-Effecten zur Zielscheibe des Witzes zu machen und selber die raffinirtesten musicalischen Effecte auf einander zu häufen. Schlimmer als Alles ist, dass Offenbach augenscheinlich zu rasch producirt, in einem Tempo, mit welchem der Inhalt seines Schaffens nicht Schritt halten kann. Er schreibt sich selbst ab, und das ist schlimmer, als wenn er nur Andere abschriebe, es zeigt, dass er sich zur Zeit ausgeschrieben hat. Wir kennen jetzt schon eine ganze Reihe seiner musicalischen *nugæ canoræ*, klingende Nichtigkeiten, von denen gar manche unläugbar von grossem Liebreiz sind; sie alle hallen in der Genovefa wieder, aber gedämpft, wie ein Echo, und abgeblasst, wie ein schlechter Abklatsch. Croquefer und Orpheus, die Laternen-Hochzeit und Pepito begrüssen uns als alte Bekannte. Die Aehnlichkeit, der Mangel an Originalität

geht so weit, dass das zweite Finale des Orpheus und der Genovefa wie ein Ei dem anderen ähnlich sieht, nur dass das eine ein gesundes, das andere ein Wind-Ei ist. Eine Polka-Melodie, so nachlässig und salopp, wie sie nur erfunden werden kann, wird durch Orchestermassen, fortwährendes Crescendo und raffinirte Pikanterieen zu einem Bacchanale gesteigert, das allerdings seine Wirkung nicht verfehlt. Die Romanze von Schön Suschen, Graziosa's Lied klingen an anmuthige frühere Leistungen Offenbach's an; aber diese Sächelchen alle bekommen erst Farbe, Duft und Glanz durch die Manier des Vortrags. Eine Genovefa langweilig dargestellt, wäre geradezu ein Unding. Das Publicum ermüdete ersichtlich gegen den Schluss hin und lebnte einigen gar zu bedenklichen Unsinn, trotz der tapfer kämpfenden Claque, entschieden ab."

Der Referent der Spener'schen Zeitung vom 3. Juli sagt unter Anderem über Offenbach's „Genovefa": „Eine Kunstschöpfung darf man in keiner Weise erwarten; Offenbach bietet lediglich eine Art von „„theatralischem Unsinn"". Orpheus erschien als erste Blüthe der neuen Richtung und blendete durch äusseren Glanz des Spieles mit Melodie und Rhythmik; bei dem Nachfolger hat dieser Flitterkram die überraschende Wirkung des neuen Genres beträchtlich eingebüsst." — Der folgende lobende Bericht in derselben Zeitung steht „unter dem Strich", d. h. ist ein bezahltes Inserat. — Der Bericht in der neu gestifteten Preuss. (Stern-) Zeitung, O. L. unterzeichnet, steht in Widerspruch mit anderen achtbaren Zeitungen und findet sich eben so, wie eine andere „Reclame", als „Inserat" abgedruckt in der Beilage der Vossischen Zeitung. (!!)

Der zufällige Zusammenfluss von hervorragenden Tonkünstlern in Wiesbaden hat es möglich gemacht, dem vierten Concerte der Bade-Administration am 26. Juli ein glänzendes Relief zu geben. Es hatten sich an der Production betheiligt: Frau Bürde-Ney (mit Arien aus „Oberon" und „Ernani"), Herr Wachtel (mit Arien aus der „Zauberflöte" und „Ernani", dann Lieder-Vorträgen), Herr de Dio (mit Phantasieen für das Violoncell), Herr Ferd. Hiller (mit Mozart's *D-moll*-Concert und freier Improvisation am Clavier) und Ludwig Strauss (mit Vieuxtemps'schen und Ernst'schen Compositionen.

Mannheim. Der Schauspieler Herr Michaelis hat mit seiner Gattin, der Sängerin Frau Michaelis-Nimbs, die hannover'sche Hofbühne verlassen und sein hiesiges Engagement bereits angetreten. Frau Michaelis beginnt das ihre im September, nach den Ferien.

Basel. Eine Aufführung von Bach's „Johannes-Passion" hat kürzlich zum ersten Male, nicht nur in Basel, sondern in der Schweiz überhaupt, Statt gefunden. Das Auditorium war sehr zahlreich, und einige Zuhörer selbst aus Paris herbeigekommen. Die Solo-Partieen wurden von den Herren Julius Stockhausen und K. Schneider (aus Wiesbaden) gesungen und von ausgezeichneten Dilettanten und einem Chor von 150 Stimmen unterstützt. Ganz besonders lobenswerth war das Gefühl von Verehrung für den grossen Componisten, welches das Comite zur Wiederherstellung jener Instrumente, wie der Viola d'amour u. s. w., die zu Bach's Zeiten gebräuchlich waren, bewog. Die Proben wurden seit sechs Monaten eifrig betrieben. Das höchste Lob gebührt dem Herrn Dirigenten E. Reiter für seine Energie und unermüdliche Ausdauer, so wie Herrn Rippenpath-Stehlin für die Freigebigkeit, mit welcher er dem Comite entgegenkam, die grossen Ausgaben desselben zu bestreiten; ohne die Hülfe dieses Gönners hätte wohl die Aufführung unterbleiben müssen.

London. Die Vorbereitungen zu dem grossen Musikfeste in Birmingham sind jetzt beendigt; dasselbe wird am 27., 28., 29. und 30. August Statt finden. Zum ersten Male nach langen Jahren ist kein einziges neueres Werk auf dem Programm, ein schlagender Beweis von dem Verfall des schaffenden Talentes in der gesammten musicalischen Welt. Denn wäre in irgend einem Theile von Europa eine einzige Composition erschienen, welche würdig wäre, auf dem birminghamer Feste gemacht zu werden*), so würde sie sicher von dem thätigen, energischen und intelligenten Comite aufgefunden und gewählt worden sein. Jedenfalls hat man eine ganz vortreffliche Auswahl getroffen. Für den ersten Tag ist Mendelssohn's Oratorium „Elias" bestimmt, für den zweiten „Samson" von Händel, für den dritten „Der Messias", für den vierten „Israel in Aegypten" und Beethoven's grosse *D-dur*-Messe. Ausserdem werden vier Abend-Vorstellungen Statt finden, von welchen zwei zu Concerten gemischten Inhalts, zwei aber wiederum für Oratorien-Musik, die „Schöpfung" von Jos. Haydn und den „Judas Maccabäus" von Händel bestimmt sind. Es ist dieses der erste Fall, dass ein Oratorium in England in einem Abend-Concerte vorkommt. Als Solisten sind engagirt: Fräul. Titjens, Frau Rudersdorff, Frau Lemmens-Sherrington, Fräul. Patti, Frau Sainton-Dolby, Fräul. Palmer, die Herren Sims Reeves, Montem Smith, Santley, Giuglini und Belletti; als Organist Stimpson und als Dirigent Costa.

In Leeds ist gleichzeitig ein grosses Musikfest angekündigt, wobei „Israel in Aegypten" einen Abend ausfüllt, und worin Sims Reeves und Formes, nebst einer neuen Sängerin, Miss Roden, als Solisten genannt werden. (*London Illustr. News.*)

*) Die Engländer haben gar manche deutsche Werke von Schumann, Hiller u. A. noch nicht gehört, welche weit würdiger sind, auf dem Birmingham-Feste aufgeführt zu werden, als die neueren Compositionen englischer Componisten, welche in den letzten Jahren die Ehre hatten, dort (für Ein Mal) zu figuriren.
Die Redaction.

Ankündigungen.

Die Niederrheinische Musik-Zeitung
erscheint jeden Samstag in einem ganzen Bogen mit zwanglosen Beilagen. — Der Abonnementspreis beträgt für das Halbjahr 2 Thlr., bei den K. preuss. Post-Anstalten 2 Thlr. 5 Sgr. Eine einzelne Nummer 4 Sgr.

Briefe und Zusendungen aller Art werden unter der Adresse der M. DuMont-Schauberg'schen Buchhandlung in Köln erbeten.

Verantwortlicher Herausgeber: Prof. *L. Bischoff* in Köln.
Verleger: *M. DuMont-Schauberg*'sche Buchhandlung in Köln.
Drucker: *M. DuMont-Schauberg* in Köln, Breitstrasse 76 u. 78.

Niederrheinische Musik-Zeitung

für Kunstfreunde und Künstler.

Herausgegeben von Professor *L. Bischoff.* — Verlag der *M. DuMont-Schauberg*'schen Buchhandlung.

Nr. 33. **KÖLN, 17. August 1861.** **IX. Jahrgang.**

Die Lieferungen der Händel-Gesellschaft für 1860.

Beleuchtung eines Urtheils über Passionsmusik und über die Coloratur bei Händel.

(Schluss. S. Nr. 29 und 32.)

Mitten im Glück erwacht bei Semele die Bangigkeit über die Vergänglichkeit desselben. Zeus hält über ihre bedenklichen Aeusserungen ein Selbstgespräch, das in der That in dieser Situation etwas Komisches hat; die durch nichts motivirte und nichts sagende Coloratur seiner Arie macht es vollends komisch. Es kann kaum einen schlagenderen Beweis dafür geben, dass Händel zuweilen ohne alle Rücksicht auf Text und Situation Coloraturen geschrieben hat, als diese Tenor-Arie, die jeder vernünftige Dirigent bei der Aufführung sicher weglassen wird. Der Gott, oder vielmehr der Sänger, macht seine Sechszehntel-Figuren drei Mal auf das Wort: „eh' sie sich ganz erklärt"; was ist nun bei solcher offenbar rein musicalischen und dabei geschmacklosen Coloratur dadurch gewonnen, dass man sagt: „Die Arie muss durchaus dramatisch, bei Seite, mit halber Stimme gesungen werden, um die Absicht der schwer zu begreifenden Figuren deutlich zu machen, die eine innere Aufregung bezeichnen, aber keine tiefe, keine peinliche, fast selbst eine heitere Aufregung, da der Gott sinnt, sich und Semele den peinlichsten Moment mit den wirksamsten Zerstreuungen abzuwenden." (!)
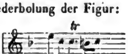
Doch genug und übergenug der Anführungen, um darzuthun, wohin jene psychologisch-ästhetische Auslegungskunst führt, wenn sie auf die Musik angewandt wird.

Zur Hauptsache erinnern wir nur noch, dass auch in der nun folgenden Scene, die das Wiedersehen der beiden Schwestern schildert, in Semele's Partie nichts ist, was zu der irrigen Charakteristik ihres Wesens auch nur entfernt Veranlassung geben könnte. Erst durch die Erscheinung der Juno und durch ihre arglistige Vorspiegelung erhöhter Schönheit und göttlichen Glanzes wird in Semele's Herzen die Eitelkeit geweckt, wird sie zu dem verhängnissvollen Wunsche verführt. Um aber diesen Gegensatz gegen ihr früheres Wesen recht hervortreten zu lassen, geben ihr Dichter und Componist bei ihrem ersten Auftreten im dritten Theile ein klagendes Arioso (*Largo, F-dur,* $^4/_4$), wiederum ein reizend melodischer, sanft dahinfliessender Gesang. Auch dem Kritiker in der Kölnischen Zeitung „klingt die feine Arie rührend und Mitleid erregend, aber es ist doch nicht ein tiefes Mitgefühl mit einem tiefen Kummer, das sie einflössen könnte; auch diese echte Empfindung tönt wie aus einem seichten Gemüthe." (!!)

Als sich Semele, durch Zauberei verschönert, in dem Spiegel erschaut, den Juno ihr vorhält, ruft sie mit Entzücken aus: „Mich selbst muss ich vergöttern, wenn ich im Schauen beharre; nie sah ich solchen Reiz!" — Diesen sehr menschlichen und echt mädchenhaften Ausbruch des Entzückens benutzt nun Händel zu einer grossen Bravour-Arie, in welcher die Coloratur allerdings an ihrer Stelle ist, mitunter auch artigen Reiz hat, im Ganzen aber doch wieder nichts Anderes als eine brillante Concession an die Sängerin mit Aufbietung der wunderlichsten Figuren ist, die denen in den so genannten Zopf-Arien der Königin der Nacht nichts nachgeben. Z. B.:



und die Wiederholung der Figur:

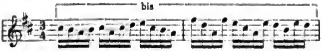


u. s. w.

aus der Bravour-Arie (ebenfalls in *F-dur*) im ersten Theile, wo doch die Situation eine gänzlich verschiedene ist.

Das liebliche *Siciliano* in *Fis-moll*, in welchem Semele ihre Dankbarkeit gegen die vermeinte Schwester für den

guten Rath in aller Einfalt und treuem Glauben ausspricht, erwähnt G. nicht, und auch wir müssen eilen, unsere Gegen-Analyse zu beschliessen, indem wir nur noch hinzufügen, dass wir — wie sich aus allem, was wir beigebracht haben, ergibt — auch die letzte Arie der Semele (Allegro, 3/4-Tact, *D-dur*), in welcher sie nach G.'s Ansicht den Zeus „auslacht", für eine Bravour-Arie erklären müssen, deren Coloraturen mit der hineingelegten Charakteristik nichts zu thun haben. Ganz entschieden bestätigt wird dies durch die Form derselben; sie sind, wie fast alle übrigen der ganzen Partie, auf den Vocal *a* („*Your oath it may alarm you*", „Dein Eid, so scheint's, verstört dich") geschrieben, aber dermaassen instrumental, dass man wohl kaum irgendwo etwas Aehnliches findet, wie z. B.:



und:



Die Wahl der Cantate Semele zur Herausgabe durch die Händel-Gesellschaft verdient die vollste Billigung. Das Werk ist eines von denjenigen, welche sich zur Aufführung in grossen Concerten ganz vorzüglich eignen; es sind Chöre darin, die zu dem Schönsten gehören, was Händel geschrieben hat, und die durch den eigenthümlichen, dem Gegenstande gemäss von anderen oratorischen Chören ganz verschiedenen Charakter, den sie athmen und, wie G. mit vollem Rechte sagt, zu bewunderswerthem Ausdrucke bringen, jedes Publicum überraschen werden. Zur wirkungsvollen Ausführung gehören aber zwei bedeutende Sängerinnen für die Partieen der Here (Alt oder Mezzo-Sopran) und der Semele; die Sängerin der Here muss bei kraftvollen Stimmmitteln den dramatischen Ausdruck in ihrer Gewalt haben, und die Sopranistin muss über alles verfügen können, was auf der einen Seite der innig und tief empfundene Vortrag der Melodie, auf der anderen die kunstgerechte Meisterschaft in der Coloratur verlangt.

Wer unsere Bemerkungen aufmerksam gelesen hat, für den bedarf es nicht der Versicherung, dass sie durchaus nur der Sache wegen niedergeschrieben sind. Die Sache selbst aber ist uns viel zu wichtig, als dass wir unsere Ansicht darüber hätten unterdrücken sollen. Es muss die Kunst des Musikers, ja, wenn man es ganz nüchtern ausdrücken will, das Handwerk des Tonsetzers vor gänzlicher Verkennung geschützt und zugleich die musicalischen Intentionen und Inspirationen desselben davor bewahrt werden, als Erzeugnisse einer vorbedachten Reflexion dargestellt zu werden. Diejenigen, welche die letztere bis zu ausgesponnenster Feinheit Behufs einer so genannten Charakteristik bei den alten Meistern, und zwar aus Verehrung für sie, geltend machen wollen, scheinen nicht zu fühlen, wie sehr sie dadurch den Verächtern der monumentalen Kunstwerke, den Anhängern der Poesie- und Reflexions-Musik in die Hände arbeiten, was doch sicherlich keineswegs ihre Absicht ist. Sie leisten aber dem System der neuesten Schule offenbar Vorschub, wenn sie das Musicalisch-Schöne in den Classikern von aussen her, erklären und auf dieselbe Weise loben oder tadeln wollen, auf welche die Jünger jener Schule ihre Art, zu componiren, zu rechtfertigen suchen.

Ausser der Semele bringt die Lieferung der Händel-Gesellschaft für 1860 noch das Oratorium Theodora. Der beregte Artikel in der Kölnischen Zeitung sagt darüber unter Anderem in Bezug auf den Inhalt*):

„Es zählt eben so wie Semele in den höchsten Rang der Händel'schen Werke und ist in Deutschland völlig unbekannt. — Es hat eine nüchterne englische protestantische Feder diese Legende aus einem mässigen verständigen Sinne gefasst und behandelt; in Text und Musik ist nichts von der ungesunden Ueberfrömmigkeit, nichts von der bigotten Verzücktheit, die den poetischen Martyrersagen so häufig ankleben. Man kann von dem heidnischen zu dem christlichen Drama übergehen und von diesem zu jenem zurückwandern, und aller tendentiäre Geist wird schweigen; so sehr steht das Kunstwerk da und dort auf seinen eigenen Füssen und thut dem Einen Stoffe seine Gerechtigkeit wie dem anderen. Aber es ist allerdings, als träte man in eine andere Welt herüber, wiewohl die heidnische Römerzeit der Cäsaren, in der die Theodora spielt, eine Brücke baut zwischen beiden. Der Statthalter von Antiochien, Valens, lässt die Feier des kaiserlichen Ehrentages ausrufen, mit Tod bedrohend alle, die sich ihr entziehen. Einer seiner Officiere, Didimus, wagt, eine Fürsprache für die Andersgläubigen einzulegen; er ist heimlicher Christ, der heimliche Verlobte und Schüler Theodora's, zugleich der Freund des Septimius, dem der grausame Auftrag der Fahndung auf die Religionsfeinde gegeben ist, eines braven Soldatenherzens, das zwischen disciplinarischer Pflicht und duldsamer Gesinnung getheilt ist. Die nächste Scene versetzt in den Kreis der Christen, Theodora's und ihrer Freundin Irene, beides, gleich den drei Männern, poetisch und musicalisch in der gleichen Consequenz fest gezeichnete Charakterformen. Die Kunst der Zeit- und Localfärbung, in der Händel so einzig ist, spielt in beiden gegen-

*) Uns ist die Abtheilung, welche die Theodora enthält, noch nicht zu Gesicht gekommen. Die Redaction.

sätzlichen Scenen in ihrer höchsten Virtuosität. In diesen heiligen Cirkel bricht nun Septimius herein, Theodoren gewaltsam zum Dienste in dem Heiligthume der Venus hinzureissen; es ist eine weitbekannte, berühmte kleine Arie (Engel, ewig licht und klar), mit der sie den bitteren Weg zunächst in den Kerker antritt. Man kehrt zu den Römerhaufen zurück, unter denen Valens wieder zu einem Opfer für Flora und Venus auffordert, dem Septimius aber befiehlt, die gefangene Theodora noch einmal zur Fügsamkeit zu mahnen, oder sie mit Gewalt zum Dienste der Göttin zu reissen. Nun öffnet Didimus dem Freunde Septimius sein Herz und Geheimniss und bittet ihn, ihm die Rettung der Verhafteten nachzusehen. Vor und nach dieser Scene weilt man wechselnd bei den Frauen. Didimus tritt in das Gefängniss und bleibt statt Theodora's im Kerker zurück und verfällt selbst dem Todesurtheil, das nun zugleich über die Entflohene verhängt wird. Im dritten Theile, wo ihr dies kund wird, wo sie der Gedanke erfasst, dass sie nur um diesen Preis des Lebens, nicht um den der Ehre und des Glaubens, den Freund erretten könne, liefert sie sich selber aus und opfert sich, aber ohne den Freund befreien zu können. Dieser Act hat nicht mehr die bewegte Action, wie die beiden früheren, aber der Auslauf in das Duett der beiden dem Tode Geweihten und den tiefsinnigen Schluss-Chor schliesst das trefflich zusammengefasste cohärente Ganze in der erhebendsten Weise ab, und entlässt den Zuhörer in jener harmonischen Befriedigung, die Händel's kunstsinniger Stempel jeder seiner Tragödien aufzuprägen versteht."

Für das Jahr 1861 sind Samson, Alexander-Fest und die Trauer-Hymne auf den Tod der Königin Karolina angekündigt: drei der grössten Meisterstücke des Tonkünstlers.

„Gesang und Oper".

II.

(S. s. Nr. 32.)

In Bezug auf die Gesanglehrer nimmt der Verfasser auch kein Blatt vor den Mund und eifert mit vollem Rechte gegen die unberufenen und unverständigen Musiklehrer, welche ihre geringe oder selbst tüchtige Befähigung zum Instrumental-Unterrichte auch für Gesang-Unterricht genügend erachten. Er dringt auch hier auf praktische Befähigung und Erfahrung neben den übrigen musicalischen und pädagogischen Erfordernissen. Sowohl gegen die Instrumentalisten, als gegen die ausschliesslichen Theoretiker im Gesang-Unterrichte stellt er die ganz richtige Ansicht hin, dass die grosse Schwierigkeit der Gesanglehre darin besteht, dass sie nicht, wie der andere Musik-Unterricht, eine in sich geschlossene Methode anwenden kann, sondern diese immer nach der besonderen Eigenthümlichkeit der zu behandelnden Stimmen einzurichten hat.— Es ist beim Gesang-Unterrichte allerdings nicht bloss die pädagogische Berücksichtigung der Individualität des Schülers nothwendig, sondern die Beachtung der besonderen Beschaffenheit des Materials, des Instrumentes, auf dem eine gewisse Fertigkeit ausgebildet werden soll. Clavier, Violine u. s. w. bleiben für die mechanische Ausbildung überall dieselben; Tasten und Griffbrett schafft der Mensch, aber die Kehle und das ganze Gesang-Instrument schafft die Natur. Desswegen müssen wir dem Verfasser Recht geben, wenn er gegen die Pedanterei sich ausspricht, welche, in Verkennung der grossen Verschiedenheiten des menschlichen Stimm-Organs, für die kunstgerechte Behandlung desselben zur Ausbildung für Gesang allgemeine und überall gültige Schul-Vorschriften aufstellen will. Es dürfte allerdings wahr sein, was er S. 56 sagt: „Auch die Form des Mundes, der Zunge, des Gaumens, der Zähne, und was sonst auf den Klang des Tones einwirkt, ist, wie die Form der Gesichtsbildung, eine sehr von einander abweichende, und eine Mundstellung, die meinem Tone den gesundesten und natürlichsten Klang verleiht, kann bei einem Anderen diesen geradezu unmöglich machen." Wenn wir auch gern anerkennen, dass die neueren physiologischen Untersuchungen am Kehlkopfe u. s. w. über die Hervorbringung des Sprach- und Gesangtones ein grosses wissenschaftliches Interesse haben, und dass deren Resultate, vernünftig und mit Vorsicht und praktischem Geschick angewandt, auch Einfluss auf den Gesang-Unterricht haben können, so können wir doch keineswegs die sanguinischen Hoffnungen derjenigen theilen, welche von diesen theoretischen Fortschritten eine neue Aera für Stimmbildung oder gar Umfangs-Ausdehnung der Stimmen erwarten. Wenn z. B. Dr. Schwarz das Verhältniss der Mund- und Schlund-Oeffnung für die Vocale nach Graden festsetzt und bei *a* die Weite der Mundöffnung = 5 Grad und die Weite der Schlundöffnung = 1 Grad setzt, bei *e* 4 Grad und 2 Grad u. s. w., und dann die Vorschrift gibt: „Will nun ein Sänger einen dieser fünf Vocale in gleicher Klangfarbe aushalten, so darf er nur die für den betreffenden Vocal einmal angenommene Form des Raumes, durch welchen die tönende Luft ausfliesst, unverändert beibehalten" —, so ist Letzteres unzweifelhaft richtig, aber was die vorausgeschickte Theorie zur Einübung, zum Sichermachen in diesem Beibehalten beiträgt, ist = 0.

In dem zweiten Hefte (78 S.) geht Herr M. H. Schmidt zur Schilderung der Zustände der deutschen Oper über. Er wahrt sich auch hier wieder seinen Stand-

punkt, den praktischen, und wenn er von diesem aus unseren Dichtern und Componisten es vor allem Anderen zum Vorwurf macht, dass sie höchst unpraktisch verfahren, so hat er wiederum Recht; denn dieser Nationalfehler der Deutschen ist in der dramatischen Tonkunst fast eben so sichtbar, wie in der Politik — und das will viel sagen.

Dass zunächst die Dichter schlecht wegkommen, kann man erwarten; der Verfasser spricht dabei nur Allbekanntes aus. Dass er aber auch den Componisten ihre Ungeschicktheit in allem Praktischen recht deutlich vor Augen hält, ist sehr löblich und gut, weil es nicht oft genug gesagt werden kann, wie viele von unseren Opern-Componisten ihren Werken von vorn herein selbst das Grab graben.

„Es ist kaum glaublich" —heisst es S. 7—, „welche Unkenntniss des Terrains, auf welchem die Componisten zu wirken haben, bei diesen zu finden ist, wie sie ohne alle Ueberlegung den absurdesten und in Beziehung auf das praktische Bedürfniss ungeschicktesten Text hinnehmen und in dem selbstgefälligen Glauben, ihre Musik werde alle Mängel desselben—wenn sie diese überhaupt erkennen — vergessen machen, ihre besten Kräfte daran verschwenden, um von aller Mühe nichts zu ärnten, als eine bittere Enttäuschung."

Aber ausserdem spricht der Verfasser den deutschen Componisten im Allgemeinen auch die praktischen Erfordernisse zur richtigen musicalischen Behandlung der Oper ab.

Zunächst rügt er ihre Unkenntniss der Gesangskunst, die mehr oder weniger bei fast allen nach Mozart unverkennbar hervortritt, woraus dann zu erklären, dass sie die Kunst, sangbar und dankbar zu schreiben, nicht verstehen.

Die Urtheile, die er über Weber, Spohr, Marschner in dieser Beziehung ausspricht, sind voll von treffenden Bemerkungen. Man würde sich aber sehr irren, wenn man ihn desshalb etwa für einen blinden Verehrer der so genannten italiänischen Melodie halten wollte. Folgende Stelle wird ihn dagegen vollständig sichern:

„Wie missverstanden und anmaassend es sein würde," —sagt er S. 33 u. ff.— „wenn unsere heutigen Sänger noch verlangen wollten, der Componist solle jede höhere Tendenz opfern, um ihrer Eitelkeit zu fröhnen, so unverständig ist es, dem Sänger Dinge zuzumuthen, die auszuführen ihm die natürliche Beschaffenheit seiner Stimme, seiner Kehle versagt, oder welche ihm die Ausübung seiner Kunst ohne Noth erschweren.

„Haben den Verfall der Gesangskunst nicht die Componisten selbst hervorgerufen? Ist es möglich, bei solchen Anforderungen an Umfang und Ausdauer der Stimme an eine Schonung und Pflege derselben zu denken? bei solchen Zumuthungen an Ueberwindung eben so heimtückischer als zweckloser Schwierigkeiten, bei solch unmässiger, erdrückender Instrumentirung noch in freier Schönheit, in seelenvoller, hingebender Innigkeit, in voller erschöpfender Beherrschung der gebotenen Aufgabe singen zu können? Nicht der Sänger, nein, viel unwürdiger, die Lunge, die rohe materielle Kraft ist zur Herrin der Oper geworden, und die Componisten einzig und allein haben sie dazu gemacht.

„Um mich jedoch gegen jede Missdeutung sicher zu stellen und nicht etwa der Meinung Raum zu geben, als ob ich in der Anforderung für den Sänger von einem für diesen zu günstigen, folglich beschränkten Standpunkte ausgehe, muss ich mich schon so deutlich, wie möglich, erklären.

„Herr Brendel spricht die Behauptung aus, dass Beethoven in seinem Fidelio grössere Anforderungen an die Sänger stelle, als irgend ein Zukunfts-Componist, und namentlich als Wagner.

„Indem ich nun dieser Behauptung auf das entschiedenste entgegentrete und die meinige dagegen aufstelle, dass im ganzen Fidelio kein Tact, geschweige denn ein Musikstück zu finden ist, mit dem ein wirklich gebildeter Sänger sich nicht ohne sonderliche Mühe abzufinden wüsste, wird sich mein Standpunkt für die Anforderungen des Sängers auch auf das unzweideutigste manifestiren. Ich weiss recht wohl, dass sich der Vorwurf der Unsangbarkeit zunächst an die Arie des Florestan wendet, indem man zugleich den Tadel damit verbindet, dass ein halb verhungerter Mensch noch eine Arie singen müsse, zu der eine so bedeutende Kraftanstrengung erforderlich sei. Schade nur, dass die Schuld hier einzig und allein an der ungenügenden Erkenntniss und nicht an Beethoven liegt, der diese Arie vielmehr mit überraschender Genialität psychologisch und physich eben so wahr als erschütternd gezeichnet hat. Freilich ist Florestan ein von Hunger und Kerkerleiden entkräfteter Mensch; aber die nervöse, an Wahnsinn gränzende Aufregung, in welche ihn die Vision versetzt, in der er seine geliebte Leonore, als einen ihm zur Freiheit winkenden Engel, erblickt, gibt ihm eben sowohl eine fast übermenschliche Kraft, als einer Fieberkranken die eintretende Nerven-Affection, in deren Wirkungen sie kaum von den kräftigsten Männern zu bändigen ist. Nachdem aber Florestan den Culminationspunkt seiner Aufregung erreicht hat, stürzt er gebrochen auf sein Lager zurück, und Beethoven zeichnet nun aufs wunderbarste in dem Nachspiel, wie des Armen Lebensgeister schwinden, und er in einen todtenähnlichen Zustand zurücksinkt. Wenn der Sänger des Florestan nur die Noten singt, ohne Geist,

ohne tieferes Verständniss, ohne dramatische Erregung und ohne jenen Enthusiasmus, zu dem eine solche Aufgabe herausfordert und hinreisst, dann allerdings hat die Oberflächlichkeit mit ihrem Urtheil Recht, und es ist ihr nicht zu verargen, wenn sie ihre eigene Kurzsichtigkeit dem Meister als Sünde zurechnet. Noch sei erwähnt, dass Beethoven in dieser Arie den Tenor bis zur äussersten Gränze seines Umfangs geführt hat, was aber ebenfalls durch die aussergewöhnliche Situation nicht allein gerechtfertigt, sondern auch motivirt ist. Sonstige technische Schwierigkeiten, welche sich gegen die Natur und Kunst eines tüchtigen Sängers auflehnten, sind darin nicht gegeben. Stelle ich jede Naturwidrigkeit in dieser Arie entschieden in Abrede, so ist ein solcher Vorwurf gegen den noch übrigen Theil der Oper um so weniger zulässig, als keine der anderen Nummern ähnliche Schwierigkeiten für den Sänger darbietet. Nie treibt Beethoven im Fidelio die Stimmen über ihre natürliche, ja, nicht einmal über ihre bequeme Gränze, und steigert dieselben nur da, wo der Affect, die wild stürmende Leidenschaft, der Jubel der Wonne u. s. w. es nothwendig macht; eben so wenig lässt er sie dauernd in einer anstrengenden Lage verweilen, wodurch die Kehlmuskeln bis zur Ermüdung geschwächt würden. Nirgends findet der Sänger aussergewöhnliche Schwierigkeiten oder verfängliche Intervalle; überall ist die Melodie eben so einfach als natürlich und fliessend, die Declamation bewundernswürdig correct und die Form der Musikstücke ohne erschlaffende Ausdehnung. Auch die orchestrale Behandlung ist bei höchster charakteristischer Färbung im Allgemeinen discret, ohne die Singstimmen zu decken, und wenn man in früherer Zeit Beethoven den Vorwurf machte, die Rache-Arie des Pizarro sei zu stark instrumentirt, so ist ein solcher Vorwurf jetzt nicht mehr zulässig, seitdem die modernen Componisten ihn nicht nur darin weit überboten, sondern die kräftige Behandlung des Orchesters theilweise zu einem unmotivirten Lärm und Spectakel gesteigert haben, welcher sowohl alle Charakteristik ausschliesst, als er dem Sänger die Möglichkeit entzieht, ihn noch zu beherrschen. Es ist hieraus ersichtlich, wie so ganz und gar unbegründet die Behauptung ist, welche Brendel in Beziehung auf die Unsangbarkeit des Fidelio aufstellt, und dass es ihm vielmehr nur darum zu thun war, in Beethoven eine gewiegte Autorität anzuführen, die ihm zur wirksamen Abwehr gegen die nur allzu sehr begründeten Vorwürfe dienen sollte, welche in Betreff ihrer höchst mangelhaften Gesangskunde neuere Componisten treffen. Man wird aber zu gleicher Zeit daraus entnehmen, in welchem Sinne ich gegen die Verhöhnung des Sängers protestire, und dass ich nicht verlange, der Opern-Componist habe nur der Eitelkeit jener Sänger zu fröhnen, deren ganze Kunst sich auf ihre Kehlfertigkeit beschränkt. Wohl aber beanspruche ich die gewissenhafteste Berücksichtigung solcher Sänger, welche neben ihrer eigentlichen Gesangskunst auch die ausreichende Fähigkeit besitzen, den declamatorischen und dramatischen Theil ihrer Aufgabe zur vollsten Geltung zu bringen und dem Dichter und dem Componisten zugleich in erschöpfender Weise gerecht zu werden. Diese sind denn doch nun einmal ohne Widerrede, so lange es ein musicalisches Drama gibt, die Träger desselben, und werden es auch wohl für alle Zeiten bleiben, wenn auch immerhin die neue Schule dies abgeschmackt und lächerlich findet."

„Freilich sagt diese" — so heisst es schon vorher (S. 30, 31)—: „„Was bleibt ihr Sänger zurück in der alten Beschränkung und Beschränktheit, wo sich Alles so gewaltig entwickelt und die unbequemen Fesseln sprengt?"" — Ist denn in der musicalischen Kunst jede Schranke gefallen, jedes Naturgesetz aufgehoben? Mir ist noch kein Sänger begegnet, dessen Stimme sich um ein paar Octaven hätte erweitern lassen, wie ein Clavier; an dessen Kehle man Klappen hätte anbringen können, wie an Flöten, Clarinetten, Hörnern und Posaunen, oder an dessen Lungen man einen wirklichen Blasebalg applicirt hätte, um für die an ihn gestellten wahnwitzigen Anforderungen die nöthige Ausdauer zu gewinnen. Die einfältige Natur der menschlichen Stimme ist verzweifelt conservativ geblieben! Der Sänger hat durch die Ausbildung des Maschinenwesens, durch die Anwendung der Dampfkraft und alle galvanischen und elektrischen Kräfte noch keine Erleichterung gewonnen. Der Umfang seiner Stimme ist heute noch derselbe, der er immer war, die so genannten Register scheiden sich noch an derselben Stelle, wie ehedem, und der Sänger hat noch stets die alte Mühe und Ausdauer nöthig, dieselben zu vermitteln, um eine gleichmässige Scala zu gewinnen. Die Gesetze der Intonation haben sich in nichts geändert, und der Sänger muss sich, wie immer, mit den heimlichen, sehr subtilen Schwierigkeiten derselben vertraut machen. Auf eine deutliche und schöne Aussprache hat er nach wie vor seine grösste Mühe zu verwenden, und auf Kosten seiner Stimme sich durch alle möglichen Gesangs-Stilarten zu würgen. Das Stimm-Organ ist fortwährend der empfindlichsten Natur und will mit der grössten Sorgfalt herausgebildet werden; auch bedarf es zu seiner Entwicklung der naturgesetzmässigen Zeit, und will geschont und gepflegt sein, um erhalten zu werden. Die Blüthezeit des Sängers ist immer noch eine kurze, und in der Regel der jugendliche Schmelz seiner Stimme bereits verschwunden, wenn er etwas Achtungswerthes gelernt hat. Der Sänger hat noch bis jetzt, trotz aller Errungenschaften, zu seiner Kunst das selbstständigste musicalische Talent nöthig; er hat die kürzeste Zeit zu seiner Ent-

wicklung und mehr Schwierigkeiten zu überwinden, etwas Tüchtiges, Hervorragendes zu bieten, als der Meister in irgend einer Musikgattung; denn in keiner derselben haben mehr unumgänglich nothwendige Bedingungen zusammen zu treffen, als in einer künstlerisch schönen Gesangleistung, obgleich keine andere Leistung einer solchen Beschränkung, einer ähnlichen Abhängigkeit von der Materie, der Technik, unterworfen ist. Alle alten, gesangskundigen Meister haben nun allerdings dafür auch eine rigoröse Rücksicht gehabt, und in Italien, der Wiege der Gesangskunst, schreiben noch heute die Componisten nicht nur gesangmässig, sondern sie suchen auch vorzugsweise das in Anwendung zu bringen, worin der Sänger excellirt, und dagegen das zu vermeiden, was ihm schwer wird, und zwar aus dem einfachen Grunde, weil der Sänger nicht schön, nicht künstlerisch frei singen kann, wenn ihn technische Unbequemlichkeiten daran hindern.

„Das sind nun freilich sehr einfältige Leute! die neue geniale Anschauung gibt sich mit solchen Lappalien nicht mehr ab, sie ruft den Sängern zu: „„Wir können uns in unserem kühnen Fluge nicht mehr um euch bekümmern, nicht ferner unseren Genius aus Rücksicht für eure alberne Kehle in seiner Phantasie beschränken! Wir schreiben für die Stimme, wie es uns in Kopf und Feder kommt; seht zu, wie ihr damit fertig werdet! Früher waret ihr allerdings die Herren des musicalischen Drama's, der Hörer wurde durch euch gerührt, gehoben, erschüttert, es wurde ihm durch euch das Verständniss erschlossen; aber das ist abgeschmackt! Wir richten unsere dramatische Musik gleich so ein, dass das Instrumentale schon den ganz bestimmten erschöpfenden Ausdruck gibt, euch also überflüssig macht; und wenn wir keine Sänger haben, die unsere Musik singen können, so werden Flöten, Clarinetten, Fagotte u. s. w. eure Stellen vertreten.““ — Wahrlich! wären die heutigen Sänger in der Mehrzahl das, was sie sein sollten, wären sie in der grossen Kunst, deren Namen sie tragen, so heimisch, wie sie es sein müssten, d. h. wirkliche Gesangskünstler, und nicht zum grössten Theile so verirrt, so verwahrlost, so bar aller Einsicht und höheren Intelligenz, aller idealen Kunstanschauung, aller Methode und edleren Strebens, sie würden bald die Componisten lehren, nicht allein gesangmässig, sondern auch dankbar zu schreiben.“

Unter den Rathschlägen für Componisten über die Behandlung der Oper im Allgemeinen sind unter anderen folgende um so beachtenswerther, je mehr sie von den Neueren vernachlässigt werden.

„Ist die scenische Einrichtung mit Bühnenkenntniss hergestellt, dann muss die Folge der Musikstücke geordnet werden, wobei das praktische Geschick des Componisten sich thätig zu erweisen hat. Solostücke, Ensembles, Chöre, Alles stehe an seinem Platz, namentlich sei der Bau der Finales der durchdachtesten Anordnung unterworfen, überall gehe die dramatische Präcision mit der musicalischen Hand in Hand. Kein Musikstück sei zu kurz, wo die lyrische Empfindung eine Ausbreitung zulässt oder verlangt, keines zu lang, wo die Handlung vorwärts drängt; Alles habe Maass und wohlerwogenes Ziel. Auch wo der Hörer der Ruhe bedarf, sei wohl überlegt; denn eine allzu lange geistige Anspannung bringt nur Abspannung, und steht ein Musikstück nicht an der rechten Stelle, so dass dem Hörer die volle Aufmerksamkeit, die Frische des Empfängnisses dafür fehlt, dann geht oft des Componisten Liebstes und auf dessen Erfolg er am sichersten gerechnet hat, verloren.“

Ueber die musicalische Ausdrucksweise in der Oper haben uns folgende Stellen am meisten angesprochen:

S. 22. „Während der eine Componist die Worte nur als Faden gebrauchte, womit er seine Tonreihen zusammenhielt, will sich der Andere jeglicher musicalischen Freiheit und schmückenden Belebung enthalten und nur noch die Melodie der Sprache gelten lassen.

„Beide Richtungen dürfen wir wohl in ihrer Extremität als extravagant bezeichnen; denn so weit die absolute musicalische Melodie, welche jede innere Verbindung mit den Worten verläugnet oder aufhebt, sich von der eigentlichen dramatischen Musik entfernt, so eng und zu einer unnöthigen Dürftigkeit schrumpft diese in der Melodie der Sprache zusammen. Dort mangelt die Wahrheit und hier die freie Schönheit.

„Beide Eigenschaften sind aber in keinem Kunstwerke zu entbehren, folglich auch in der Oper nicht. Der Opern-Componist soll daher beide in gleicher Weise berücksichtigen. Bleibt er in wahrhaft künstlerischer Gesinnung beim Schaffen der Natur der Sache treu und frei von jener verführerischen Neigung, mit Absicht musicalische Effecte erzielen oder sinnlich wirken zu wollen, dann wird er die dramatische Wahrheit erreichen. Ist er dabei reich genug an Erfindung und durchdrungen von der selbstständigen Macht seiner Kunst und von Begeisterung für seine Aufgabe erfüllt, so wird er auch dem rein Musicalischen genug thun, um die Schönheit nicht vermissen zu lassen, und auf diese Weise sowohl vor Ausschweifung und Unnatur, als vor armseliger Dürftigkeit bewahrt bleiben.

„Dem Dichter eines Opernbuches können dieselben Anforderungen, welche an einen dramatischen Dichter überhaupt zu stellen sind, nicht erspart bleiben. Nur muss er gleichsam aus der Seele des Musikers dichten und wissen, wie viel dieser für seine künstlerische Wirksamkeit übrig zu behalten hat. Seine Haupt-Aufgabe besteht dem-

nach in jener Enthaltsamkeit, die bei vollständiger Anlage und scharfer Zeichnung des Drama's dem Tonsetzer die ausführliche Belebung anheimstellt. Der Dichter muss in der Ausführung das vermeiden, wodurch der Musiker in seiner Theilnahme beengt oder beeinträchtigt wird. Alle Abstractionen, alle scharfsinnigen Combinationen, die an den Verstand des Zuhörers appelliren, hat er ebenfalls, als dem Charakter der Oper fremd, auszuschliessen, dafür aber für Gefühls-Erregungen, Leidenschaften und lebendige Situationen genügenden Stoff zu bieten; auch darf die Diction nicht zu vollkernig, zu reflectirend, sondern muss der musicalischen Behandlung fähig sein. Er bleibt trotzdem, wenn er seine Aufgabe recht begreift und erfüllt, durchaus selbstständig, und arbeitet zwar dem Componisten in die Hände, jedoch ohne sich demselben sclavisch unterzuordnen.

„Das Verhältniss des Tonsetzers zum Dichter ist ebenfalls ein durchaus selbstständiges. Zwar hat er die künstlerische Anregung, die schöpferische Begeisterung vom Dichter zu empfangen, aber nicht nur, um ihm zu dienen, sondern um, vom Stoff getragen, ihn in freier Schöpferkraft und zugleich in jener ideellen Weise zu beleben und zu beseelen, wie es seine Kunst nicht nur erlaubt, nein, gebietet. Hat folglich der Componist eine Dichtung in sich aufgenommen und sich aufs innigste von ihr durchdringen lassen, dann wird es ihm auch nicht möglich sein, eine Musik zu schaffen, welche gleichsam nur neben dem Texte herläuft; es wird vielmehr ein unzertrennbares Ganzes werden, in dem sich zwei geistige Potenzen zu Einem Gefühle, zu Einer Wirkung in einander verschmelzen. Dass dieses nicht durch die so genannte Melodie der Sprache erreicht werden kann, begreift sich, weil in dieser der Componist ängstlich den Accenten der Worte folgen muss und die musicalische Belebung dann weiter nichts ist, als ein farbiges Nachziehen der vom Dichter vorgezeichneten Contoure. Und dies heisst nicht nur die musicalische Kunst arm machen, nein, auch den Componisten unter den Dichter herabwürdigen. Der Erstere aber bedarf der eigenen Erhebung und fliegt mit dem Dichter verschlungen den kühnen Flug der Phantasie, jedoch nicht an dessen Füssen hangend, um von ihm hinauf getragen zu werden.

„Man wende nicht ein, dass in der Melodie der Sprache einzig und allein die dramatische Wahrheit, die unfehlbar richtige musicalische Declamation bestehe; denn die Musik folgt in diesen Bedingungen höheren Gesetzen, als die Sprache, ohne sich desshalb der Wahrheit zu entfremden.

„Will der Dichter aber ungeschmälert dramatischer Dichter bleiben, will er nichts unausgesprochen lassen, was nur immer zur Charakterisirung seiner Personen dienlich und nothwendig ist, nun, dann ist die musicalische Belebung überflüssig. Sobald es jedoch darauf abgesehen ist, auch der musicalischen Kunst noch eine Betheiligung zu gewähren, muss auch die ganze Conception von vorn herein danach angelegt werden, um dem Componisten hinlänglichen Raum zur freien künstlerischen Verwendung seiner Mittel zu bieten.

„Mit dieser Bedingung ist dann die so genannte Melodie der Sprache unmöglich gemacht; kein begabter Componist wird sich freiwillig des Reichthums seiner Kunst begeben, um sich peinlich an die Sylben des Dichters zu heften. Mit der Melodie der Sprache verzichtet auch der Componist auf die Idealisirung der Charaktere, und welche unbegränzte Macht gerade in dieser Beziehung der Musik gegeben ist, das tritt uns nirgends in ausdrucksvollerer Weise entgegen, als in Figaro's Hochzeit, der Zauberflöte und Fidelio. Was würde wohl aus diesen Opern geworden sein, wenn der Componist seinen Genius nicht frei hätte walten lassen?

„Wie gerechtfertigt daher auch immer die Forderung sein mag, dass der Componist dem Texte — hinsichtlich der Situation versteht es sich von selbst — die grösste Aufmerksamkeit zuwende und sich der rein musicalischen Wirkung wegen nicht von der dramatischen Wahrheit entferne, so darf er doch eben so wenig auf jene höhere Beseelung verzichten, die der Wahrheit einen Zauber verleiht, welcher nur der Musik gegeben ist. An die Illusion des Hörers hat das gesungene Drama unter allen Umständen zu appelliren, wenn sich die musicalische Behandlung auch aufs knappste an die Worte hält; ein Mehr oder Weniger — sobald es nur nicht die Gränzen der Wahrscheinlichkeit übersteigt, kann nicht von erheblichem Belang sein, und noch weniger berechtigen, ein neues Kunstprincip daraus abzuleiten."

Auf den letzten Seiten (S. 53—78) spricht der Verfasser über die wesentlichen Eigenschaften des Opern-Dirigenten und des Opern-Regisseurs.

Im Ganzen sind beide Hefte, abgesehen von einigem Mangel an übersichtlicher Disposition, welcher Wiederholungen und Einschiebungen veranlasst, inhaltsreich und mit lebendigem Interesse geschrieben, und wir wünschen ihnen recht viele Leser, besonders unter denen, welche es nöthig haben, zum Bewusstsein über sich selbst und ihren Beruf zu kommen. — Bei der Fortsetzung dürfte etwas mehr Concision und mehr Berücksichtigung des in der musicalischen Literatur über ähnliche Themata bereits Vorhandenen zu wünschen sein.

Tages- und Unterhaltungs-Blatt.

Köln. Den gegenwärtig hier versammelten Mitgliedern der deutschen Kunstgenossenschaft zu Ehren hatte das Fest-Comite am Mittwoch den 14. d. Mts. ein Concert im Gürzenich unter Leitung des städtischen Capellmeisters Herrn F. Hiller veranstaltet. Das Programm brachte: Händel's Hallelujah aus dem Messias; Weber's Oberon-Ouverture; „O, weint um sie", für Solo, Chor und Orchester von F. Hiller; Andante und Variationen für Piano und Violine (aus Op. 47) von Beethoven (die Herren Hiller und von Königslöw); drei Lieder von Mendelssohn, Weber und Hiller (Fräulein Em. Genast); Zigeunerleben von Schumann; Sinfonie Nr. VII. in *A-dur* von Beethoven.

Berlin. Besondere Theilnahme hat unter Sachverständigen die musicalische Abtheilung der Göthe-Ausstellung erweckt, in welcher die Compositionen Göthe'scher Dichtungen von den bedeutendsten Meistern zusammengeordnet sind, von Mozart, Beethoven, Reichardt, Zelter, Conradin Kreutzer (?), Löwe, Schubert, Mendelssohn, Schumann, viele davon in den Original-Handschriften, welche auch für den Laien etwas Anziehendes haben. Der Verein aller Künste um den grossen Meister der deutschen Dichtung gewährt einen Eindruck von seltener Erhabenheit.

Gegen den Buchdruckerei-Besitzer Herrn Trowitzsch war die Anklage wegen Nachdrucks erhoben, weil er in die von ihm herausgegebene Sammlung „Sechs schöne neue Lieder" einige Couplets aus den Possen „Berlin, wie es weint und lacht" und „Doctor Peschke" aufgenommen hatte, deren Verlag dem Buchhändler Behrend von dem Dichter Kalisch übertragen worden war. Nachdem der Process mehrere Stadien durchlaufen, hatte das Kammergericht den Angeklagten zu 50 Thlrn. Geldbusse und zugleich zu einer Entschädigung des pp. Behrend auf Höhe von 10 Thlrn. verurtheilt. Das k. Ober-Tribunal hat das Erkenntniss bestätigt und die Nichtigkeits-Beschwerde zurückgewiesen.

Ueber das erste deutsch-österreichische Sängerfest zu Krems und Stein an der Donau (beide Städte hangen zusammen), das am 29. und 30. Juni Statt fand, ist uns eine kleine Broschüre (Wien, Druck von Jacob & Holzhauser) zugegangen, der wir Folgendes entnehmen: Es waren im Ganzen 24 Vereine von 195 bis 10 Mitgliedern da und 11 waren durch Abgesandte (8 bis 2 Personen) vertreten; zusammen 1034 Sänger. Eine Menge von deutschen Fahnen wehte aus den Fenstern; die meisten Häuser waren auch mit Sinnsprüchen verziert, z. B.: „Das Haus hat keinen Herren heut, Den Sängergästen sei es geweiht!" — „Wer und woher? Das gilt uns gleich; Haus und Herz gehören euch!" — „Lied wird That Früh oder spät!" — Es ist eine hübsche Sitte der süddeutschen Sängervereine, dass jeder Verein seinen „Wahlspruch" hat, gewöhnlich mit einem Reim und vierstimmig componirt; bei der Ankunft, so wie beim Auftreten ertönt jedes Mal zuerst der Wahlspruch. So war es in Krems (auch in Nürnberg). Es wurde im Freien gesungen, für die Sänger war eine Bühne errichtet, rings von Grün umgeben, mit einem Geländer von künstlich verschlungenen Baumästen vor der Brüstung, und von den Sitzplätzen des Publicums (3000) durch Blumenbeete und einen Springbrunnen getrennt. Die Gesammtchöre gingen, wie es bei kaum einer Probe nicht anders möglich war, höchst mittelmässig; der Dirigent Willvonseder aus Krems leistete alles, was zu leisten war. Am stärksten und besten vertreten waren Wien durch den Männergesang-Verein mit 195, den akademischen Verein mit 184, den Sängerbund mit 84, den Techniker-Verein mit 40 Mitgliedern; Krems war mit 56, Linz mit 53 („Frohsinn") und 41 („Sängerbund") Mitgliedern vertreten. Alle Sänger waren gastlich aufgenommen. Von den Einzel-Vorträgen zeichnet der Bericht den der Liedertafel „Frohsinn" von Linz aus, dann den Männergesang-Verein und den Sängerbund von Wien, den Verein von Wels u. s. w. Zum Schlusse wurde Arndt's Vaterlandslied gesungen.

Paris. Das Journal *Le Monde* (früher *L'Univers*) enthält eine sehr anerkennende Beurtheilung der bedeutenden und für die Kirchenmusik so wichtigen Verlags-Artikel von Pustet in Regensburg, die *Musica divina*, herausgegeben von Proske, und das *Enchiridion Chorale* von J. G. Mettenleiter. Beide Werke werden als eine glückliche Vorbedeutung und nothwendige Erscheinung für die Verbesserung der religiösen Musik und des gregorianischen Gesanges in der katholischen Kirche bezeichnet (Beides thut freilich in Frankreich sehr noth!), und „der Einfluss des gelehrten und musikbegeisterten Deutschlands ist in allen musicalischen Dingen so wichtig, als dass er sich nicht überall fühlbar machen sollte, wo sich die ernsten Fragen über die wahre Grundlage der Kirchenmusik erheben." Auch die treffliche Ausstattung der Werke von Seiten der Verlagshandlung wird gerühmt.

London. Die berühmte Sängerin Katharina Hayes ist am 13. August zu Sydenham an den Folgen eines Blutsturzes gestorben. Sie war erst 40 Jahre alt. In Irland geboren, sang sie vorzüglich irische und schottische Balladen sehr schön, war aber auch als Concertsängerin in England und besonders in America sehr gefeiert.

Petersburg. General Alexis Lvoff hat seines vorgerückten Alters halber den Caesaren um Entlassung von dem Posten des Directors der kaiserlichen Capelle gebeten. Der Kaiser hat den Wunsch gewährt, zugleich befohlen, dass in Anerkennung der hervorragenden Dienste, welche Lvoff während des fünfundzwanzigjährigen Dienstes der Kunst und insbesondere Russland geleistet, das ihm die Erhebung der kaiserlichen Kirchencapelle zu einem berühmten Institute verdankt, ihm die Ehrentitel eines „Senators und Maître de la cour", so wie die damit verbundenen Emolumente auf Lebenszeit erhalten bleiben. Geh. Rath Bachmétieff ist zu Lvoff's Nachfolger ernannt.

Die Niederrheinische Musik-Zeitung
erscheint jeden Samstag in einem ganzen Bogen mit zwanglosen Beilagen. — Der Abonnementspreis beträgt für das Halbjahr 2 Thlr., bei den K. preuss. Post-Anstalten 2 Thlr. 5 Sgr. Eine einzelne Nummer 4 Sgr.

Briefe und Zusendungen aller Art werden unter der Adresse der M. DuMont-Schauberg'schen Buchhandlung in Köln erbeten.

Verantwortlicher Herausgeber: Prof. *L. Bischoff* in Köln.
Verleger: *M. DuMont-Schauberg*'sche Buchhandlung in Köln.
Drucker: *M. DuMont-Schauberg* in Köln, Breitstrasse 76 u. 78.

Niederrheinische Musik-Zeitung

für Kunstfreunde und Künstler.

Herausgegeben von Professor *L. Bischoff.* — Verlag der *M. DuMont-Schauberg*'schen Buchhandlung.

Nr. 34. **KÖLN, 24. August 1861.** **IX. Jahrgang.**

Aus Lorenzo da Ponte's Denkwürdigkeiten*).

I.

Da Ponte's Anstellung in Wien. Text zu Figaro's Hochzeit.

Ich führte in Wien ein müssiges Leben, und das Geld, welches ich von Dresden mitgebracht hatte, war beinahe ganz ausgegeben; ich konnte aber nicht vergessen, dass ich in Padua von schwarzen Oliven gelebt und mich während einer gezwungenen vierzigtägigen Fastenzeit aus dem Wasser der Brenta getränkt hatte. Ich begann also einzusehen, dass ich an Einschränkungen denken müsse; statt eine Wohnung in der Stadt zu behalten, die mir zu theuer kam, wählte ich ein bescheidenes Zimmerchen bei einem Schneider in der Vorstadt Wieden.

Ich hatte durch das Gerücht vernommen, der Kaiser sei gesonnen, ein italiänisches Theater in seiner Haupt- und Residenzstadt wieder zu eröffnen. Metastasio war vor Kurzem gestorben, und ich hatte den Ehrgeiz, mich zum Hofpoeten ernennen lassen zu wollen. Ich suchte Salieri auf; er begnügte sich nicht damit, meiner Hoffnung zu schmeicheln, sondern bot sich sogar an, sich für mich bei dem General-Intendanten der Schauspiele, Grafen Rosenberg, zu verwenden und, wenn's sein müsste, beim Kaiser selbst, der ihn mit einer ganz besonderen Gunst beehrte. Wirklich manövrirte er so gut, dass das erste Mal, wo ich die Ehre hatte, dem Kaiser vorgestellt zu werden, dies nicht geschah, um ihm meine Bitte vorzutragen, sondern um ihm meine Danksagungen darzubringen. Obgleich das Lob Joseph's II. aus Jedermann's Munde erklang, und er allerwärts als der vollendetste Fürst genannt wurde, flösste mir doch der Gedanke, dass ich vor ihm zu erscheinen aufgefordert war, ein unüberwindliches Gefühl von Schüchternheit ein.

Ich hatte sagen gehört, dass er sehr häufig die Menschen nach ihrem ersten Eindrucke beurtheilte. Es schien mir, als ob seine Prüfung nicht ganz ungünstig für mich ausfiele; ich beurtheilte dies nach der Gnade seines Empfanges; er geruhte, mich über meine Privat-Angelegenheiten, mein Vaterland, meine Studien und über die Beweggründe, die mich nach Wien geführt hätten, zu befragen. Ich antwortete auf Alles so kurz als möglich, und meine fast lakonischen Antworten schienen ihm zu genügen. Die letzte Frage, die er an mich stellte, war, wie viel Dramen ich schon geschrieben hätte.

„Keines, Sire!“ antwortete ich.

„Gut, gut,“ entgegnete er lächelnd, „da haben wir also eine jungfräuliche Muse.“

Aus Ehrerbietigkeit gegen Salieri vertraute ich diesem die Musik zu meinem ersten Werke an; er war in der That einer der ersten Meister seiner Zeit. Ich legte ihm mehrere Sujets und meine Plane vor, damit er eine Wahl treffen könne. Leider fiel diese Wahl auf ein Sujet, dem alle Grundbedingungen eines Erfolgs abgingen: „Der Reiche

*) Denkwürdigkeiten des Lorenzo da Ponte von Ceneda. Aus dem Italiänischen übersetzt von Dr. Ed. Burckhardt. Gotha, Verlag von W. Opetz. 1861. 318 S. 8. Das Werk erschien in einer flüchtigen Uebersetzung in Spindler's „Belletristischem Ausland“ 1847. Die uns vorliegende neue Arbeit lies't sich recht gut. Da Ponte starb in hohem Alter den 17. August 1838 in New-York. — O. Jahn sagt über seine Memoiren (Mozart, Bd. IV., S. 181): „Ich verdanke die Benutzung des seltenen Werkes (des Originals, das schon 1823 erschienen ist) Herrn Scudo in Paris. Es sind darin einzelne Irrthümer, besonders in den Zeit-Angaben, nachweislich, und es ist auch kaum zu bezweifeln, dass da Ponte seine Person mitunter mehr als billig in den Vordergrund stellt. Nichts desto weniger sind seine Berichte lehrreich und der Hauptsache nach auch gewiss richtig. Die Darstellung seines Aufenthaltes in Wien ist für das Folgende eine, aber mit der nöthigen Vorsicht benutzte Hauptquelle.“

Da Ponte war 1749 in Ceneda im Venetianischen geboren, 1783 wurde er Theaterdichter in Wien, fiel unter Kaiser Leopold in Ungnade, ging 1792 nach London und 1805 nach America. Es glückte ihm nirgends, sich eine sorgenfreie Existenz zu begründen.

von einem Tage". Ich begann meine Arbeit, allein es bedurfte keiner langen Zeit, um mich von dem Unterschiede zu überzeugen, welcher zwischen dem Gedanken und der Ausführung besteht. Je weiter ich schrieb, desto grösser wuchsen die Schwierigkeiten unter meiner Feder und vervielfältigten sich ohne Ende. Das Sujet bot mir weder eine genügende Anzahl von Charakteren, noch eine Abwechslung von Vorfällen dar, welche das Interesse des Publicums zwei bis drei Stunden lang — so lange sollte die Aufführung dauern — zu erhalten vermochte. Ich fand meine Scenen kalt, die Handlung matt, den Dialog trocken, meine Gedanken trivial und die Gesangstücke schlecht herbeigezogen. Wohl oder übel kam ich mit dem ersten Acte zu Ende; nur das Finale fehlte noch; dieses Finale, das sich genau an das Werk anschliesst, muss allein das Stück resumiren und ein besonderes Interesse erregen. Hier soll sich das Talent des Musikers wie das der Schauspieler darlegen und die ganze Wirkung des Stückes concentriren. Man kann sich die Verlegenheit vorstellen, in der ich mich befand; zwanzig Mal wollte ich alles, was ich geschrieben, ins Feuer werfen und meine Entlassung anbieten. Endlich, nachdem ich mir den Kopf zerbrochen, mein Gehirn abgequält und mich allen Heiligen angelobt hatte, gelangte ich ans Ziel: ich beendigte das Stück. Salieri sah es flüchtig in meiner Gegenwart durch und äusserte schliesslich: „Es ist gut geschrieben; man muss es aber auf den Brettern sehen. Es sind sehr hübsche Arietten und Scenen darin, die mir gefallen, dennoch werde ich einige leichte Umänderungen darin vornehmen, mehr um des Effectes der Musik willen, als aus einem anderen Grunde." Man kann sich denken, welche Freude diese Worte in mir hervorriefen; und wie man sich gern das vorredet, was man wünscht, so fing ich zu glauben an, dass mein Werk in der That nicht so schlecht wäre, als ich es Anfangs beurtheilt hatte. In was bestanden jedoch diese „leichten" Umänderungen? Fast alle Scenen zu verstümmeln, zu verlängern oder kürzer zu machen, neue Duette, Terzette und Quartette einzuschalten, mitten in einer Arie das Versmaass zu ändern, Chöre einzuschieben u. s. w. Die Musik war fertig, das Werk sollte eben zur Darstellung kommen, als der bekannte Abbate Casti in Wien eintraf, ein Dichter, dessen Ruf, den er zunächst seinen „*Novelle galanti*" verdankte, in ganz Europa wiederhallte; wie vortrefflich auch diese Novellen in Bezug auf Poesie waren, so scandalös waren sie hinsichtlich der Moral.

Zu derselben Zeit kam auch Paesiello an, ein bekannter und vom Kaiser geachteter Musiker, der bei den wiener Kunstfreunden hoch angeschrieben war und sich ohne Nebenbuhler glaubte. Paesiello äusserte den Wunsch, die Musik zu einem Drama zu schreiben. Seine Ankunft schüchterte Salieri ein; der „Reiche von einem Tage" wurde daher bei Seite gelegt, und man sprach in Wien nur noch von Casti und Paesiello. Man stelle sich die Erwartung der Schauspieler, des Grafen von Rosenberg, der Freunde Casti's und endlich der ganzen Stadt vor; der Name Casti erklang von allen Lippen. „König Theodor" — so lautete der Titel der ersten Oper Casti's — wurde aufgeführt, und der Erfolg war gränzenlos. Wie konnte es auch anders sein! die Sänger waren untadelhaft, die Decorationen superb, die Costumes prachtvoll, die Musik göttlich; und der Poet empfing, mit Lächeln auf den Lippen, alle die enthusiastischen Glückwünschungen, als gälten sie ausschliesslich seinem Verdienste an dem Stücke.

Erst nach Salieri's Rückkehr aus Frankreich wurde der „Reiche von einem Tage" zum Einstudiren vertheilt. Die Hauptrolle war der Storace bestimmt, die damals auf dem Höhepunkte ihres Talentes stand und Wien entzückte; allein diese Sängerin ward krank; es musste eine andere für sie eintreten und, da man keine Wahl hatte, diejenige genommen werden, die gerade zur Hand war. Unglücklicher Weise war aber die Sängerin, welche zum Ersatz eintrat, der ihr übertragenen Rolle durchaus nicht gewachsen; das Stück fiel durch. Ich machte mir keine Illusionen über den Werth des „Reichen von einem Tage"; das Libretto war unbedingt schlecht, die Musik abscheulich; aber um die ganze Perfidie meiner Feinde wohl zu verstehen, wird es hinreichen, wenn ich sage, dass sie glauben machen wollten, mir allein sei das Durchfallen zu verdanken.

Von diesem Haufen Missgünstiger war nur allein Casti wegen seiner Ueberlegenheit, seiner Böswilligkeit und vorzüglich wegen des hohen Schutzes zu fürchten, dessen er sich erfreute. Glücklicher Weise hatte ich den Kaiser für mich, der sich unter allen Umständen um so eifriger zeigte, mich zu vertheidigen, als meine Feinde Heftigkeit in ihren Angriffen bewiesen.

„Dieser junge Mann", sagte er eines Tages zu Andrea Dolfin, dem venetianischen Gesandten, der mich ebenfalls beschützte, „hat zu viel Talent, um sich nicht den Neid Casti's zuzuziehen; aber ich werde ihn schon halten. Gestern noch suchte Rosenberg, nachdem sein Stück durchgefallen war, mir einzureden, wir brauchten einen anderen Poeten. Casti befand sich in meiner Loge und hoffte vielleicht, ich würde ihn zu dieser Stelle ernennen. Ich erwiderte, ich wollte zuvor noch eine zweite Oper von da Ponte hören."

Der üble Erfolg meines ersten Auftretens hatte genügt, mich zu entmuthigen und mich zu verhindern, mich dem Kaiser vorzustellen. Da er mich nun eines Tages zufälliger Weise auf seinem Wege, bei einem seiner Morgen-Spazirgänge, traf, blieb er bei mir stehen und sagte

mit der grössten Güte zu mir: „Seien Sie überzeugt, es fehlt viel daran, dass Ihre Oper so schlecht ist, wie man gern glauben machen möchte. Fassen Sie wieder Muth und liefern Sie uns ein Meisterwerk, das sie zum Schweigen bringt."

Er liess Martini sagen, er solle sich an mich wenden, und in Folge dessen besuchte mich dieser und fragte mich, ob ich nicht ein Stück zu schreiben gesonnen wäre, das der Gesandtin von Spanien gewidmet werden sollte, die sich dadurch sehr geschmeichelt fühlen würde. [Da Ponte verfiel aber in eine Krankheit, und zwar durch eine Art von Vergiftung, die ihm ein Landsmann aus Eifersucht beigebracht hatte.] Es vergingen zwei Jahre, bevor ich gänzlich geheilt war und meine Arbeiten wieder vornehmen konnte. Als Stoff für das erste Drama, das ich Martini bestimmte, hatte ich den „Wohlthätigen Mürrischen" gewählt. Ich machte mich ans Werk. Kaum war dieser Plan Casti bekannt, als er sich auch, von dem doppelten Verlangen beherrscht, Hof-Poet zu werden und sich meiner, den er als das einzige Hinderniss betrachtete, zu entledigen, beeilte, überall auszubreiten, der Stoff wäre für eine *Opera buffa* schlecht gewählt. Er hatte die Kühnheit, diese Worte vor dem Souverain zu wiederholen, der mir sagen zu müssen glaubte:

„Da Ponte, Ihr Freund Casti behauptet, Ihr wohlthätiger Mürrischer würde nicht zum Lachen reizen."

„Sire," antwortete ich, „ich wäre glücklich, wenn er ihn zum Weinen reizte."

„Das hoffe ich!" setzte Joseph II. hinzu, der sogleich den Doppelsinn begriff.

Die Oper wurde aufgeführt und gefiel von Anfang bis zu Ende. Man sah mehrere Zuschauer und den Kaiser selbst sogar die Recitative darin applaudiren. „Wir haben gesiegt!" sagte Joseph II. leise zu mir, als er nach der ersten Vorstellung neben mir in der Vorhalle der Logen, wo ich mich aufgestellt hatte, vorüber ging. Diese drei Worte hatten höheren Werth für mich, als hundert Seiten voll Lobeserhebungen.

Mein Erfolg und noch mehr die ausgezeichnete Gunst, die mir Joseph II. bezeigte, spornte meine poetische Begeisterung mehr und mehr an; ich fühlte mich nicht nur im Stande, meinen Verlästerern kühn die Stirn zu bieten, sondern auch ihre Anstrengungen zu verachten, und ich hatte die Genugthuung, alsbald die Componisten sich um meine Libretto's bewerben zu sehen. Es lebten um jene Zeit zu Wien nur zwei Maëstri, die meiner Ansicht nach dieses Namens würdig waren: Martini, für den Augenblick der Günstling Joseph's II., und Wolfgang Mozart, den ich damals bei seinem Freunde, dem Baron von Wetzlar, kennen zu lernen Gelegenheit hatte; Wolfgang Mozart hatte, obschon von der Natur mit einem musicalischen Genie begabt, das vielleicht alle Componisten der Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft weit überstrahlt, in Folge der Cabalen seiner Feinde noch keine Gelegenheit gehabt, sein göttliches Genie in Wien kund zu geben; er lebte hier obscur und verkannt, ähnlich einem Edelsteine, der, in der innersten Erde vergraben, hier das Geheimniss seines Glanzes verbirgt. Ich kann nie ohne Jubel und Stolz daran denken, dass meine Beharrlichkeit und meine Energie zum grossen Theile die Ursache waren, welcher Europa und die Welt die vollständige Entdeckung der wundervollen musicalischen Compositionen dieses unvergleichlichen Genie's verdankt. Die Ungerechtigkeit, der Neid meiner Nebenbuhler, der Journalisten und der Biographen Mozart's werden nie einen solchen Ruhm einem Italiäner wie mir zugestehen wollen; aber ganz Wien, alle, welche Mozart und mich in Deutschland, in Böhmen, in Sachsen gekannt haben, seine ganze Familie, namentlich der Baron von Wetzlar selbst, sein enthusiastischer Verehrer, in dessen Hause der erste Funke dieser göttlichen Flamme aufglimmte, sind Zeugen der Wahrheit dessen, was ich hier sage.

Nach dem glücklichen Erfolge des „Wohlthätigen Mürrischen" begab ich mich zu Mozart und erzählte ihm, was zwischen Casti, Rosenberg und dem Kaiser vorgefallen war. Ich fragte ihn, ob es ihm gelegen sei, eine eigens für ihn geschriebene Oper in Musik zu setzen.

„Das würde mit unendlichem Vergnügen geschehen," antwortete er mir, „allein ich zweifle, dass ich die Erlaubniss dazu erhalte."

„Ich übernehme es, jede Schwierigkeit zu heben."

„Gut dann, drauf los!"

Ich dachte noch bei mir über die Wahl der Sujets nach, die ich zwei so entgegengesetzten Talenten wie Martini und Mozart übergeben wollte, als ich einen Befehl der Intendanz empfing, wonach ich ein Drama für Gazzaniga, einen ganz guten, aber aus der Mode gekommenen Componisten schreiben sollte. Um mich so schnell als möglich dieser langweiligen Aufgabe zu entledigen, wählte ich eine französische Komödie: „Den hellsehenden Blinden". In wenigen Tagen entwarf ich ein Stück, das weder durch den Text, noch durch die Musik einen Erfolg erzielte. Es wurde drei Mal aufgeführt, dann aber vom Theater zurückgezogen.

Dieser, obschon unangenehme, Fall that meinem Rufe keinen Abbruch, und ich sann von Neuem über die Opern nach, die ich meinen beiden Freunden zudachte. Leicht begriff ich, dass das unermessliche Genie Mozart's einen grossen, vielgestaltigen, erhabenen Stoff eines Drama's erheischte. Als ich mich eines Tages mit ihm unterhielt,

[*]

fragte er mich, ob ich nicht eine Oper nach Beaumarchais' „Hochzeit des Figaro" schreiben könne. Der Vorschlag gefiel mir, und der Erfolg war schnell und allgemein.

Kurz vorher war das Stück Beaumarchais' auf Befehl des Kaisers, als in einem unmoralischen Stile geschrieben, verboten worden. Wie konnte man es nun von Neuem in Vorschlag bringen? Der Baron von Wetzlar bot mir in gewohnter Grossmuth einen anständigen Preis für mein Gedicht an; er versicherte mir, dass er, falls es in Wien verboten würde, es über sich nehmen wolle, es in London oder in Frankreich zur Aufführung zu bringen. Ich nahm jedoch diesen Vorschlag nicht an, sondern machte mich im Stillen in der Erwartung eines günstigen Augenblickes ans Werk, um es dem Intendanten oder dem Kaiser selbst, falls ich den Muth dazu haben würde, vorzulegen. Martini war der Einzige, den ich in mein Vertrauen zog, und er war aus Achtung vor Mozart hochherzig genug, mir Zeit zur Vollendung meines Stückes zu lassen, bevor ich mich mit dem seinigen beschäftigte. Nach Verhältniss, wie ich den Text schrieb, setzte ihn Mozart in Musik; in sechs Wochen war Alles beendigt. Mozart's guter Stern wollte, dass ein günstiger Augenblick sich darbot und mir gestattete, mein Manuscript direct dem Kaiser vorzulegen.

„Was?" sagte Joseph zu mir, „Sie wissen, dass Mozart, wie tüchtig auch immer in der Instrumental-Musik, doch noch nichts für den Gesang geschrieben hat, mit Ausnahme eines einzigen Stückes, das keine grosse Bedeutung hat."

„Ich selbst", erwiderte ich schüchtern, „würde ohne die Gnade des Kaisers auch nur ein Drama in Wien geschrieben haben."

„Wohl wahr; aber ich habe dieses Stück von Figaro der deutschen Schauspieler-Gesellschaft untersagt."

„Ich weiss es; allein bei Umformung der Komödie zu einer Oper habe ich ganze Scenen weggelassen, andere gekürzt, und mich hauptsächlich beflissen, alles daraus verschwinden zu lassen, was den Anstand und den guten Geschmack verletzen könnte; kurz, ich habe ein Werk daraus gemacht, das eines Theaters würdig ist, welches Seine Majestät mit Höchstihrem Schutze beehrt. Was die Musik anlangt, so gleicht sie, so weit ich sie beurtheilen kann, einem Meisterwerke."

„Gut denn; ich verlasse mich auf Ihren Geschmack und Ihre Umsicht; geben Sie die Partitur zum Abschreiben."

Einen Augenblick darauf war ich bei Mozart; ich theilte ihm aber diese freudige Nachricht nicht eher mit, als bis eine Depesche ihm den Befehl überbrachte, sich mit seiner Partitur in den kaiserlichen Palast zu begehen. Er leistete Folge und trug dem Kaiser einige Bruchstücke vor, die ihn entzückten. Joseph hatte in Sachen der Musik einen untrüglichen Geschmack, wie überhaupt für alles, was zu den schönen Wissenschaften gehörte. Der ausserordentliche Erfolg, welchen dieses Wunderwerk in der ganzen Welt gehabt hat, ist ein Beweis dafür. Trotzdem erhielt diese Musik, wie unerhört es auch klingt, doch nicht einstimmigen Beifall. Die wiener Componisten, die es vernichtete, Rosenberg, und namentlich Casti, ermangelten nicht, es zu verkleinern und herabzusetzen.

Ihr hinterlistiges Benehmen steigerte den gegenseitigen Hass, und wir, Mozart und ich, waren nicht ohne Furcht, ein Bündniss gegen uns zwischen unseren beiden Feinden und einem gewissen Bussini, Garderoben-Inspector, einem zu allen Geschäften, nur nicht zu dem eines ehrlichen Mannes, geeigneten Menschen, entstehen zu sehen. Als Bussini von dem Ballet, das ich in meinem „Figaro" eingeschoben, hatte sprechen hören, lief er in aller Eile zum Grafen und äusserte in einem missbilligenden Tone zu ihm: „Excellenz, der Poet hat ein Ballet in seine Oper eingelegt." Der Graf liess mich rufen, und es entspann sich folgendes Gespräch zwischen uns:

„Sie wissen doch, mein Herr, dass Se. Majestät keine Ballets auf seinen Theatern duldet. — — Wohlan denn, ich befehle Ihnen, das zu streichen, was Sie in Ihrem Stücke angebracht haben, Herr Poet. — Wo ist die Scene?"

„Hier."

Er riss jetzt zwei Blätter aus meinem Manuscripte und warf sie ins Feuer; darauf gab er mir mein Libretto mit den Worten wieder zurück: „Sie sehen, mein Herr, wie weit meine Macht reicht!" Gleichzeitig beehrte er mich mit einem: „Leben Sie wohl!"

Ich ging auf der Stelle zu Mozart, der, als ich ihm diesen Auftritt erzählte, so in Hitze gerieth, dass er gleich zum Grafen gehen, Bussini durchprügeln, dann zum Kaiser eilen und seine Partitur zurückziehen wollte. Ich hatte die grösste Mühe von der Welt, um ihn zu besänftigen; endlich bat ich ihn um eine zweitägige Frist und ersuchte ihn, mich handeln zu lassen.

Die General-Probe war inzwischen angesetzt, und ich ging im Voraus zum Kaiser, der mir auch versprach, sich ins Mittel zu schlagen. In der That geruhte er, dieser Probe beizuwohnen, und der ganze hohe Adel Wiens begleitete ihn. Unter einstimmigem Beifalle wurde der erste Act abgespielt; er schloss mit einer Pantomime, während welcher das Orchester die Ballet-Nummern spielen sollte, da die Tänze dazu verboten waren; das Orchester schwieg. „Was bedeutet diese Pause?" fragte der Kaiser den hinter ihm sitzenden Casti. — „Das kann Ew. Majestät wohl nur der Verfasser beantworten", erwiderte der Abbate mit einem schadenfrohen Lächeln. Ich wurde gerufen; anstatt mich

aber zu rechtfertigen, legte ich eine Abschrift meines Manuscriptes Sr. Majestät vor, worin die Scene, so wie ich sie ursprünglich geschrieben, beibehalten war. Der Kaiser las sie durch und wollte wissen, warum die Tänze nicht Statt fänden. Ich beharrte von Neuem bei meinem Schweigen. Er sah ein, dass ich nicht mit der Sprache heraus wollte, und bat daher, zum Grafen sich wendend, um die Erläuterung, die ich zu geben mich weigerte. „Es fehlen die Tänze," antwortete stotternd Rosenberg, „weil das Theater Ew. Majestät kein Balletcorps hat." — „Aber die anderen Theater haben welche, und ich wünsche, dass alle Tänzer, die ihm nöthig erscheinen, da Ponte zur Disposition gestellt werden." Eine halbe Stunde später hatten wir vierundzwanzig Personen, sowohl Tänzer als Figuranten. Das Ballet wurde aufgeführt. „Sehr schön!" rief der Kaiser, und dieser neue Beweis von Beifall verdoppelte den Rachedurst im Herzen meines mächtigen Verfolgers.

Endlich erschien der Tag der ersten Aufführung dieser Mozart'schen Oper; sie fand Statt zur grossen Beschämung der Maëstri und zum nicht geringeren Aerger des Grafen und Casti's. Die Oper selbst hatte den glänzendsten Erfolg; vor Allem gefiel sie dem Kaiser, wie allen wahren Freunden guter Musik; man pries sie als ein erhabenes, fast göttliches Werk. Das Libretto bekam auch seinen Antheil an dem günstigen Erfolge, und mein bescheidener Mitbewerber Casti war der Erste, welcher auf seine Schönheiten aufmerksam machte. Was waren aber diese Lobsprüche? Versteckter Tadel unter dem Schleier von Gutmüthigkeit. „Es ist zwar", sagte er, „nur eine Uebersetzung von Beaumarchais, aber es sind schöne Verse und mehrere ganz hübsche Sachen darin."

Der Graf von Rosenberg, dessen Gunst zu verlieren er stark befürchtete, verlangte von ihm ein Drama für Salieri, der vor Neid verging, die Oper Mozart's zu übertreffen. Um diese Zeit verfasste er „*La grotta di Trofonio*" (die Höhle des Trophonius), deren zweiter Act hinsichtlich der Kunst viel zu wünschen übrig liess.

Die Musik dazu war sehr schön, und die Anhänger des Poeten posaunten dies allerwärts aus; dies konnte aber den Kaiser nicht bewegen, seine Ansicht zu ändern. Es blieb noch ein letzter Streich zu wagen, aber dieser Streich stürzte Casti vollends in der Gunst des Kaisers, welcher zwar seine Verse sehr liebte, keineswegs aber seine Person. Casti hatte eben die letzte Hand an seinen Dschingis-Khan gelegt, ein tatarisches Gedicht, das jedoch weit unter seinen *Novelle galanti* und namentlich unter seinen „*Gli animali parlanti*" steht; dieses Gedicht beschleunigte seine Ungnade. Er liess es sorgfältig abschreiben und überreichte es selbst dem Souverain. Mit Recht oder Unrecht glaubte Joseph II. darin eine beissende Satire auf Katharina II. zu erkennen, die er hochschätzte und bewunderte. Er liess ihn in seine Loge rufen, überreichte ihm hier hundert Zecbinen und bemerkte dabei nur: „Zu den Reisekosten". Eine feine Art, ihm den Abschied zu geben. Casti verstand, was dies heissen sollte, und reis'te in wenigen Tagen von Wien ab.

Beurtheilungen.

Woldemar Bargiel, Phantasie (III.) für Pianoforte. Op. 19. Breslau, Leuckart. Pr. 1 Thlr. 17½ Sgr.

Aus diesem Werke des sehr begabten Componisten spricht uns eben so wie aus seinen anderen Werken der letzten Zeit eine kraftvolle, reiche, wenn auch mitunter etwas düstere, Phantasie lebhaft an. Wir können nicht gleichgültig bleiben, nachdem wir uns ans Clavier gesetzt haben; es reisst uns mit Macht fort, wir müssen dem Tondichter folgen durch Dick und Dünn, er weiss uns auf die mannigfaltigste Art zu fesseln — was heutzutage viel heissen will — und zu erfreuen — was noch seltener vorkommt —, so dass wir am Ende der etwas langen, aber äusserst anregenden Wanderung mit Freuden eingestehen: Wir sind belohnt! — Gehörten wir zu den Leuten, die bei Beurtheilung eines neuen Werkes von einem noch nicht allgemein anerkannten Componisten zunächst mit trauriger Aengstlichkeit nach den Einflüssen spüren, denen der Autor etwa unterworfen sein möchte, und dann von diesem Gesichtspunkte aus eine kleinliche Kritik ins Blaue hinein ausüben, so würden wir aus vereinzelten Anklängen mehr Aufhebens machen. Wir suchen und schätzen aber zumeist künstlerische Selbstständigkeit; ist sie gar in so reichem Maasse vorhanden, wie bei Bargiel, so freuen wir uns aufrichtig und wünschen dem tüchtigen, denkenden Künstler Glück dazu, ohne mit ihm über Geringes zu rechten. Es unterliegt keinem Zweifel, dass Beethoven's Werke aus der letzten Periode eben so wie Schumann's lebhaft anregendes Schaffen auf Bargiel und gleichgesinnte jüngere Kunstgenossen eine bedeutende, nachhaltige Einwirkung ausgeübt haben; die Resultate sind aber sehr verschiedenartig. Während Andere sich geistig gefangen gaben, behielt Bargiel die Kraft, diese mächtigen und theilweise gefährlichen Einflüsse auf die rechte Weise künstlerisch in sich aufzunehmen und zu verarbeiten, und später aus der Fülle der gewonnenen Einsichten und Ansichten Neues, Reifes und Eigenes zu geben. — Die Phantasie besteht aus drei grossen Sätzen (I. *Maëstoso, C, C-moll;* II. *Andante, C, As-dur;* III. *Molto moderato e dolce, C, C-dur*). In allen Stücken finden sich grosse einzelne Schönheiten, und der Total-Eindruck ist ebenfalls, wie schon oben bemerkt, ein durchaus

günstiger. Vorherrschend ist, besonders im ersten Satze, eine gewisse düstere Grossartigkeit, der man in den meisten Bargiel'schen Sachen begegnet. Tadeln wollen wir diesen Hang nicht, weil er uns in Bargiel's künstlerischer Natur begründet erscheint; aber es kann auch hierin des Guten zu viel geschehen. Das Andante ist ein schönes Stück; für die ausdrucksvolle, edle Führung der Melodie und die bedeutende Steigerung nach *Cis-moll* gebührt dem Componisten grosse Anerkennung. Ganz originel ist der letzte Satz, der auch hinsichtlich der Form entschieden von den Allegro- und Rondo-Formen abweicht, ohne darum irgendwie formlos zu werden. Ein neuer Beweis für die alte, leider so oft verkannte Wahrheit, dass es auf die Formen nicht ankommt, wohl aber auf Form. Jedes echte, wohl angelegte Kunstwerk trägt die Gesetze für seine organische Entwicklung in sich selbst, und die Hauptfrage ist nur, wenn Gedanken da sind, in wie fern der Componist es verstanden habe, denselben gerecht zu werden. In dem Bargiel'schen Finale sind Inhalt und Form gleich anziehend, und dabei ist, wir möchten sagen, der Phantasieen-Charakter in eigenthümlicher Weise, dem feiner Gebildeten wohl bemerkbar, gewahrt. — Wir hoffen, durch diese Zeilen ein wenig dazu beigetragen zu haben, auch in unserem Leserkreise dem Kunstwerke die Beachtung zu sichern, die es verdient. —g.

C. A. Mangold, Johanna d'Arc, Scene und Arie für Sopran mit Orchester, nach Worten von Schiller's Jungfrau von Orleans. Op. 63. Winterthur, Rieter-Biedermann.

Ehe wir zur Beurtheilung der Composition übergehen, müssen wir uns erlauben, auf die Anordnung des Textes durch den Componisten einen prüfenden Blick zu werfen. Wir haben es nicht, wie man aus dem Titel schliessen könnte, mit der Composition eines einzelnen Monologs zu thun; um Stoff für ein möglichst mannigfaltiges Musikstück zu gewinnen, hat der Componist kein Bedenken getragen, viele weit zerstreute Verse aus dem Zusammenhange zu reissen und sie mit souverainer Willkür neu zu verbinden. Den Anfang macht die Erzählung vor dem Könige (I. Act, X. Auftritt), dann folgt aus dem Prolog (IV. Auftritt) der letzte Vers des Monologs und unmittelbar darauf — sollte man's glauben?! — der erste Vers desselben Monologs („Lebt wohl, ihr Berge" u. s. w.). In buntem Wirrwarr reihen sich nun an einander Worte aus dem Prolog (IV. Scene), dem II. Acte (IV. Scene) und dem III. Acte (IX. Scene). Was soll man zu solch einem Verfahren sagen? Selbst zugegeben, dass einzelne Verse die neue Nachbarschaft zur Noth ertragen, bleibt es doch mindestens rücksichtslos gegen einen grossen Dichter, sein schön geordnetes und durchdachtes Werk in dieser Weise zu zerstückeln, untergeordneten musicalischen Zwecken zu Liebe; geradezu widersinnig und höchst unlogisch erscheint es uns aber, wenn nach dem Gipfelpunkte des ersten Monologs dem durch eine Reihe von Affecten stufenweise vorbereiteten begeisterten Aufschwunge des Mädchens („Den Feldruf hör' ich mächtig" u. s. w.) ganz harmlos und gemüthlich, als wäre nichts vorgefallen, der erste Vers desselben Monologs wie verspätet heranschleicht! Ist es denn gleichgültig, ob ein Vers in einem dramatischen Meisterwerke hier oder da steht? — Ist es etwa blosser Zufall, dass bei Schiller der erste Vers erster und der letzte letzter ist? — Haben wir nicht auch hier, wenn wir bewundernd die psychologische Entwicklung und die schöne natur- und kunstgemässe Steigerung in dem Monolog betrachten, den grossen, fein fühlenden Künstler zu verehren, der nichts bewusstlos oder aus Laune thut, sondern auch das kleinste Wort an die rechte Stelle setzt, wohin es gehört und allein wirken kann? — Immerhin möchten wir gern versuchen, über die verfehlte Anordnung des Textes hinweg zu sehen, wenn der Componist uns dafür entschädigte durch eine recht frische, hinreissende Musik, schön melodisch in den ausgebildeten Sätzen, schlagend und natürlich kraftvoll in den Recitativen. Leider lässt sich aber auch von der Composition nicht viel Günstiges sagen. Das Vorspiel, so wie der Anfang des ersten Recitativs ist hübsch; auch im Verlauf kommen gute Züge vor; kräftig und klar wirkt vorzüglich das Motiv zu den Worten: „Die Krone muss ich sehen auf meines Königs Haupt!" — Wenn wir aber trotzdem vor allen Dingen natürlichen Fluss vermissen, so ist damit noch lange nicht gesagt, dass wir Anhänger jener übermässig fliessenden, banalen oder trivialen Schreibweise seien, der man jetzt bei sehr ausgebildeter Technik so vielfach begegnet. Unsere Ansicht geht vielmehr dahin, dass natürlicher Fluss mit der ausserordentlichsten Gedankentiefe sehr gut Hand in Hand gehen könne (man sehe doch Beethoven'sche, Bach'sche Sachen u. s. w. an!), und es ist daher nur zu bedauern, dass das Nichtvorhandensein beider Eigenschaften hier die innige Verbindung einiger Maassen erschwert. Wir erwarten, das herrliche Lebewohl des kriegerischen Hirtenmädchens in einer herzbewegenden, sich breit entfaltenden, wirklichen Melodie zu hören, — wir freuen uns nach langem recitativischem Fasten darauf und haben den besten Willen, uns mitfühlend in melodische Schönheit zu versenken und dem Componisten freudig zu danken: aber was gibt er uns statt dessen? Nichts weiter als eine Reihe mehr oder weniger ausdrucksvoller melodischer Phrasen, nothdürftig zusammengehalten durch eine ganz hübsche Begleitungs-Figur, die nur etwas zu sehr an die berühmte *Es-dur*-Arie der Dorabella in *Così fan tutte* anklingt, um für neu gelten zu können. So wollen wir

keine Johanna singen hören, — so singt keine echte Johanna! —

Aus den Andeutungen des Clavier-Auszuges, dessen magere Octavenbässe an einzelnen Stellen uns etwas antediluvianisch anwehen, scheint hervorzugehen, dass auf die Instrumentirung und auf besondere Klang-Combinationen viele Sorgfalt verwandt ist. Wir möchten nur wünschen, dass man endlich einmal davon zurückkäme, gewisse Vorstellungen oder Erscheinungen fast stereotyp mit denselben Kunstmitteln musicalisch darzustellen; so müssen wir es denn auch hier über uns ergeben lassen, dass bei jedesmaliger Erwähnung der Himmelskönigin oder der Sonne u. dgl. zitternde Accord-Wiederholungen in den Holzbläsern und hohe Lagen der Violinen uns gewisser Maassen bestätigend zunicken: So ist es; ihr könnt es nur glauben! Die wahre Charakteristik in der Gesang-Composition lässt sich auf diese Weise am allerwenigsten erreichen; sei die Behandlung des Orchesters noch so vorzüglich, sei die Kenntniss der Klangfarben noch so durchdringend, die Beherrschung der Instrumental-Effecte noch so bewundernswürdig, — der charakteristisch-melodische Gesang bleibt Hauptsache, alles Andere Nebensache. —g.

Aus Wiesbaden.

Ohne dem Rückschritte zu huldigen, möchte ich doch für Ein Mal das Verfahren des Krebses einhalten und von der Gegenwart auf die früheren Concerte zurückblicken.

Das sechste Concert der Curhaus-Administration führte uns drei der bedeutendsten Künstler vor: David von Leipzig, Hans von Bülow von Berlin und den noch nicht übertroffenen Blaes aus Brüssel. David spielte ein Concert von Viotti (*A-moll*) und eine eigene Phantasie über russische Themen mit einem solchen Feuer und mit der vollständigsten Repräsentation deutscher Schule, dass ein nicht enden wollender Beifallssturm ihn dafür belohnte; ein Tusch des Orchesters erhöhte nur noch die allgemeine Begeisterung für seine eminenten Leistungen. Herr von Bülow muss unbedingt der hervorragendste Pianist unserer Zeit genannt werden; er spielte die Sonate *Les Adieux, l'Absence et le Retour* von Beethoven, den Schiller-Marsch von Meyerbeer, von Liszt arrangirt, und ein buntes Stück über Themen aus Rigoletto, ebenfalls von Liszt. Die Technik ist gewaltig, sie ist den Herren geradezu über den Kopf gewachsen. In der Geschichte des Clavierspiels werden diese Tasten-Heroen jene besondere Gruppe bilden, welche den grössten Eifer zeigte, das Clavierspiel aus den von der Natur des Instrumentes ihm angewiesenen Bahnen herauszudrängen, das Pianoforte zu einem Orchesterleib zu machen und durch die Macht, den Glanz und den Aufwand aller Mittel das Ohr in einen sinnverwirrenden Strudel fortzureissen. Die Cultur des Clavierspiels hält mit Gesang und der Oper der Gegenwart gleichen Schritt. Herr Blaes bläs't seelenvoll. Seine Vorträge sind eben so genial als künstlerisch maassvoll, niemals die Gränzen des Tonlichen und des Schönen überschreitend, wohl aber des kaum Thunlichen, das er aber alles spielend bewältigt. Auch die Sängerin Mad. Blaes-Meerti ärntete reichlichen Beifall. Herr Reichhardt von der italiänischen Oper zu London machte keinen sonderlichen Eindruck, wiewohl seine Stimmmittel noch immer angenehm sind; seine Schule ist zwar gut, aber die Geschmacksrichtung des Herrn Reichhardt können wir nicht anerkennen, zumal wie sie sich in seiner eigenen Composition: „*Thou art so near and yet so far*", bekundete, einem Fabricate, von dem man wahrlich nicht begreifen kann, wie man jenseit des Canals so viel Aufhebens davon machen konnte.

Nun zurück zum fünften Concerte der Administration, welches von Mitgliedern der italiänischen Operngesellschaft des Herrn Merelli ganz allein ausgeführt wurde.

So viel gegründete Opposition der italiänische Gesang im Allgemeinen auch findet — bei den noch musicalisch gesund gebliebenen Deutschen —, so muss ich doch offen und gern bekennen: die Italiäner sind unerreichbar in der Kunst des Gesanges.

Die Damen Carlotta und Barbara Marchisio sind mit so herrlichen Stimmmitteln begabt, wie man sie selten antreffen dürfte, haben eine so hohe künstlerische Ausbildung erlangt, bekunden so grosses musicalisches Talent, dass sie Jeden zur Bewunderung fortreissen. Eine wie durch Sympathie, ja, durch Magie, möchte ich sagen, hervorgezauberte Uebereinstimmung im Ausdrucke und in den kleinsten Nuancen legten sie in ihren Duetten an den Tag. Nur durch und durch echt musicalische Naturen können das erreichen. Dabei kein Schreien, wohl aber jeder Ton von der Gluth einer italiänischen und ganz musicalischen Seele durchdrungen.

Frau Calderon und Fräul. Marie Brunetti haben beschränktere Mittel, als die Genannten. Die Signori Zacchi und Galvani haben schöne Stimmen; bewundern mussten wir den Tenor des Letzteren. Die sämmtlichen Vorträge riefen den grössten Enthusiasmus hervor. Es war *an italian evening*, wie die Engländer ihren *Mendelssohn evening* oder *Beethoven night* haben; der ganze Abend gehörte den Italiänern! Möchte ihnen auch der Morgen werden nach so langer, langer Nacht! Il Maëstro Orsini begleitete am Piano.

Ein ganz besonderes Vergnügen gewährt es mir, des vierten Concertes der Administration Erwähnung zu thun;

denn über F. Hiller, eine musicalische Persönlichkeit, eben so gewichtig als Tonsetzer wie als Virtuose auf dem Piano, welches er seiner rein musicalischen, jungfräulichen Sphäre nicht entreisst, konnte ich noch nicht berichten, weil bisher unsere Administration mehr die Koryphäen der Mode — die ja nur im Auslande zu holen sind — begünstigte, als unsere deutschen Künstler zur Mitwirkung bei ihren mit enormem Kosten-Aufwand veranstalteten Concerten heranzog.

Herr Hiller spielte das *D-moll*-Concert von Mozart mit einer Vollendung, einer Weihe, die alle wahrhaften Musikfreunde entzückte; der blasirte Theil des Publicums mag von der Grösse in der Natürlichkeit und Einfachheit seines Clavierspiels gehörig gelangweilt worden sein. Die eingelegten Cadenzen waren ein Zeugniss des reinsten Geschmacks und Verständnisses, wahrhaft genial in der Erfindung und eben so genial in der Ausführung. Auch das Improvisations-Talent Hiller's erregte hohe Bewunderung.

Neben Frau Bürde-Ney glänzten der Tenorist Herr Wachtel, der Geiger Ludwig Strauss, und als liebliches Gestirn am musicalischen Himmel, wenn auch weniger glänzend, leuchtete Giovanni di Dio, Cellist.

Das dritte Concert der Administration hatte hauptsächlich nur nachhaltigeres Interesse durch die eminenten Leistungen des Pianisten Louis Brassin, der eine reizende Etude und eine Phantasie eigener Composition und Liszt's Rhapsodie Nr. 2 vortrug, welche alle Kenner von dem stetigen, sehr lobenswerthen Fortschritte Brassin's überzeugten. Die Technik hat für Herrn Brassin keine Schwierigkeiten mehr. Fräul. E. Genast errang sich wie immer verdienten Beifall; Fräul. B. Eichberg (Harfen-Virtuosin) und Fräul. A. Bidò (Geigerin) erregten allgemeines Interesse; Herr Wachtel riss das Auditorium bis zum Selbstvergessen hin.

(Schluss folgt.)

Tages- und Unterhaltungs-Blatt.

Der jetzt als Capellmeister am Stadttheater in Frankfurt a. M. angestellte bisherige schwedische Hof-Capellmeister Ignaz Lachner hat in der Oper „Wilhelm Tell" zum letzten Male in Stockholm den Dirigentenstab geführt. Nach beendigter Vorstellung überreichte der Componist A. Randel dem scheidenden Dirigenten im Namen der Hofcapelle und als Zeichen der Anerkennung seines dreijährigen verdienstvollen Wirkens an dem dortigen Theater einen grossen silbernen Pocal mit der Inschrift: „Zur Erinnerung an den Hof-Capellmeister und Ritter mehrerer Orden, Herrn Ignaz Lachner, von seinen Freunden, Mitgliedern der königlichen Hofcapelle in Stockholm, den 22. Juni 1861." Von Seite des Opernsänger-Personals überreichte darauf der Sänger Strandberg Herrn Lachner einen Brillantring mit der schwedischen Inschrift: „*Minne af Stockholms Scens lyriska Artister.*" (*Minne*, die Erinnerung.)

Am 16. August beging der Hoforganist Schneider in Dresden sein goldenes Amts-Jubiläum.

Wien. Die für das Grab des verstorbenen Sängers Staudigl bestimmte Kolossal-Statue desselben schreitet ihrer Vollendung entgegen. Der Bildhauer Pilz hat den Kopf desselben nach einem Oelbilde modellirt, welches kurz vor dem Tode Staudigl's gemalt wurde. Die Statue wird von vier Engeln umgeben sein und auf einem Granitsockel ruhen.

Der Stadtrath von Triest hat eine Unterstützung für den Sohn des unglücklichen Componisten Ricci, welcher kürzlich in Prag gestorben ist, bewilligt. Diese Unterstützung wird den kaum sieben Jahre alten Knaben in den Stand setzen, seine musicalische Erziehung zu vollenden.

Paris. Dem Componisten Auber ist bei Gelegenheit der Preisvertheilung des Conservatoriums das Grosskreuz der Ehrenlegion verliehen worden.

Der Componist Jakob Offenbach ist bei Gelegenheit des Napoleonsfestes (15. August) mit dem Ritterkreuz der Ehrenlegion decorirt worden.

In der grossen Oper in Paris traten in der jüngsten Vorstellung des „Robert" zwei junge Gesangs-Talente probeweise auf, welche zu guten Erwartungen berechtigen. Es sind dies der Tenor Dulaurens und die Sopranistin Rey-Balla. Letztere besonders wusste als Alice das Publicum in hohem Grade für sich einzunehmen. Sie ist eine schöne Erscheinung, hat brillante Stimmmittel und singt mit guter Schule.

Vor seinem Abgange von Vichy hat Napoleon der Sängerin Mad. Strauss ein diamantenbesetztes Bracelet und dem Capellmeister des Casino-Orchesters, Bernardin, eine Gold-Medaille mit dem Bildnisse des Kaisers zustellen lassen.

Das Conservatorium der Musik in Paris zählt 81 Professoren und 934 Zöglinge. Das wiener Conservatorium dagegen ist von 179 Zöglingen besucht, während das Lehrpersonal aus 22 Schul-Inspectoren und 21 Lehrern besteht.

London. Jenny Lind, welche kürzlich in London in einem von Lord Ward veranstalteten Wohlthätigkeits-Concerte sang, hat für das nächste Jahr ein Engagement zu Concerten in Exeter Hall angenommen. Sie erhält für zehn Concerte 1000 Guineen.

In London starb, 71 Jahre alt, die Sängerin Susanna Byars. Sie war zu ihrer Zeit eine der berühmtesten Oratoriensängerinnen.

Die Niederrheinische Musik-Zeitung erscheint jeden Samstag in einem ganzen Bogen mit zwanglosen Beilagen. — Der Abonnementspreis beträgt für das Halbjahr 2 Thlr., bei den K. preuss. Post-Anstalten 2 Thlr. 5 Sgr. Eine einzelne Nummer 4 Sgr.

Briefe und Zusendungen aller Art werden unter der Adresse der M. DuMont-Schauberg'schen Buchhandlung in Köln erbeten.

Verantwortlicher Herausgeber: Prof. *L. Bischoff* in Köln.
Verleger: *M. DuMont-Schauberg*'sche Buchhandlung in Köln.
Drucker: *M. DuMont-Schauberg* in Köln, Breitstrasse 76 u. 78.

Niederrheinische Musik-Zeitung

für Kunstfreunde und Künstler.

Herausgegeben von Professor *L. Bischoff.* — Verlag der *M. DuMont-Schauberg*'schen Buchhandlung.

Nr. 35. KÖLN, 31. August 1861. IX. Jahrgang.

Aus Lorenzo da Ponte's Denkwürdigkeiten.

II.

Weiterer Aufenthalt in Wien. Operntexte für Martini und Mozart.

Nach der Abreise meines Verfolgers Casti nahm ich mir vor, meinen neidischen Kritikern einen Streich zu spielen, nämlich zwei Dramen zugleich zu schreiben, eines öffentlich, das andere geheim. Martini*) beklagte sich über meine Faulheit, ihm einen Stoff zu liefern; andererseits liess mich die Storace, die von ihren Vorurtheilen gegen mich zurückgekommen war, durch die Kaiserin um ein Libretto für ihren Bruder bitten. Die Gelegenheit war also günstig. Ich nahm das für Storace bestimmte Sujet aus einer Shakespeare'schen Komödie, während ich zugleich Martini aufsuchte und ihm das Versprechen abnahm, Niemandem auf der Welt davon zu sagen, dass ich etwas für ihn schrieb.

Um ihm sowohl, wie der Gesandtin von Spanien angenehm zu sein, gedachte ich einen Stoff aus der spanischen Geschichte zu wählen. Diese Idee gefiel Martini und dem Kaiser ungemein, welchen letzteren ich in das Geheimniss gezogen hatte, und der mich mit seiner Billigung zu ermuthigen geruhte. Ich begann demnach mehrere spanische Komödien zu lesen, um mich in den dramatischen Charakter dieser Nation hinein zu denken. Endlich fand ich ein Sujet, das mir vollständig gefiel. Es war von Calderon und führte den Titel: „Der Mond der Sierra." Ich entwarf mein Stück; die Fabel davon war einfach:

Bei einer Jagd in den Gebirgen verliebt sich der Infant von Spanien in eine Schäferin, die, tugendhaft und leidenschaftlich für einen Bergbewohner eingenommen, allen Verführungen des Prinzen widersteht. Ich gab ihm den Titel: *La rosa rara,* oder Tugend und Schönheit.

Sei es nun, dass ich von einem Gefühle zärtlicher Parteinahme für einen Componisten angespornt wurde, dem ich die ersten Strahlen meines dramatischen Ruhmes verdankte, oder war es das Verlangen, mit einem einzigen Schlage alle meine Verlästerer zu beschämen, sei es vielleicht die Natur des so poetischen und hiedurch so anziehenden Stoffes, kurz, dieser Operntext war in dreissig Tagen fertig. Der Maëstro schrieb hierauf die Musik dazu. Ich hatte es so eingerichtet, dass die tüchtigsten Kräfte der Truppe in der Oper beschäftigt waren. Aber diese italiänischen *Tigellius,* ein allezeit unruhiger und schwer zu befriedigender Haufe, richteten schon ihre Erbärmlichkeiten gegen den Componisten, bevor noch die Rollen vertheilt waren. Sie konnten dieses eine Mal, da sie nicht wussten, dass ich den Text geschrieben, sich nicht an mich halten. *Sic me servavit Apollo.*

Nachdem die Rollen vertheilt waren, brach der Sturm los. Der Eine hatte zu viel Recitative, der Andere zu wenig; für diesen war der Tonumfang zu hoch, für diesen lag er zu tief. Ein Dritter setzte nicht bei den Ensemblestücken ein, ein Vierter sang viel zu viel. Die Anarchie war auf der höchsten Stufe. Indessen sagte man doch, da man unser Zusammenarbeiten nicht kannte, die Verse wären wohlklingend, die Charaktere gut gezeichnet, das Sujet neu; kurz, das Stück wäre ein Meisterwerk, die Musik

*) Martini, eigentlich Vincenzo Martin, gewöhnlich *lo Spagnuolo* (der Spanier) genannt, weil er 1754 zu Valencia geboren war, kam 1781 nach Italien, wo er bald durch seine Opern Ruf erlangte, den er in Wien, wo er sich während der Jahre 1785—1788 aufhielt, vergrösserte. Seine berühmtesten Opern waren *La Cosa rara* („Lilla, oder Schönheit und Tugend") und *L'Arbore di Diana* („Der Baum der Diana"). Zu beiden hatte da Ponte das Buch geschrieben. Wie wir aus dessen Angaben gleich sehen werden, ist das Sujet zu *Cosa rara* dasselbe, welches nachher im „Nachtlager zu Granada" von Conradin Kreutzer benutzt worden ist. Martini's *Cosa rara* ist vergessen, nach allen Zeugnissen der Zeitgenossen und Mozart's selbst mit Unrecht. Dass er neben Cimarosa, Paësiello und Mozart im grössten Ansehen und in hoher Gunst bei dem Kaiser Joseph II. stand, spricht für den Werth seiner Leistungen. Er starb im Jahre 1810 in Petersburg.

aber schwach und trivial. „Signore da Ponte,“ sagte eines Tages bei dieser Gelegenheit ein Sänger zu mir, „da Sie Dichter sind, so nehmen Sie Sich ein Beispiel an diesem Werke, das ein Muster ist, dem man nacheifern soll; so muss eine *Opera buffa* geschrieben werden.“

Ich lachte in das Fäustchen. Endlich brach der Vulcan aber los. Fast alle Schauspieler sandten ihre Rollen zurück und weigerten sich, eine solche Musik zu singen; das Haupt der Cabale war der erste Buffo, der speciel wegen einer galanten Nebenbuhlerei Feind mit Martini war. Der Lärm dieser Revolution drang bis zum Kaiser, der von Martini und von mir die Einzelheiten darüber zu erfahren wünschte; ich nahm mir die Freiheit, ihm zu versichern, dass niemals die Sänger besser Gelegenheit gehabt hätten, sich zu zeigen, als in dieser Oper, und dass Wien noch nie eine so liebliche und so hinreissende Musik gehört habe. Er verlangte nach dem Libretto, das ich aus Vorsicht eingesteckt hatte, und als er es zufällig aufblätterte, fiel sein Blick auf das erste Finale, das mit den Worten schloss:

„Was geschehen, ist gescheh'n,
Da ist nichts mehr zu ändern.“

„Ich konnte nichts Passenderes finden,“ sagte er lächelnd. Dann nahm er eine Feder und schrieb auf ein Blatt:

„Mein lieber Graf! Sagen Sie meinen Schauspielern, dass ich ihre Klagen über Martini gehört hätte und sehr ungehalten darüber wäre; aber:

„Was geschehen, ist gescheh'n,
Da ist nichts mehr zu ändern.“

Das Billet wurde auf der Stelle an Rosenberg abgesandt.

Am Abende der ersten Aufführung war das Haus zum Erdrücken voll, die Mehrzahl der Zuschauer war aber zum Auspfeifen geneigt. Man fand indessen gleich in den ersten Arien so viel Anmuth, Liebreiz und Melodie in dieser Musik, so viel Unerwartetes und Interessantes im Dialog, dass das Auditorium einer günstigeren Meinung Raum zu gönnen schien. Hierauf erfolgten nach einem Stillschweigen, wie man nie seines Gleichen bei einer anderen italiänischen Oper gehört hat, rasende Beifallsbezeigungen. Nach Beendigung des ersten Actes verlangte man nach dem Verfasser. Einige Anhänger Casti's ergriffen diese Gelegenheit und setzten seinen Namen in Umlauf. Im ganzen Hause war Kelly der Einzige, der, neben mir sitzend, mir ins Ohr flüsterte: „Ich wette, dieser Text ist von Ihnen.“ Ich bat ihn, zu schweigen. Einzig und allein hatte ich den Herrn von Lerchenheim, Secretär im kaiserlichen Cabinette, meinen innigsten Freund, ins Vertrauen gezogen. Er wohnte der Vorstellung mit einigen Damen der höchsten Gesellschaft bei. Ganz natürlich drehte sich die Unterhaltung um das Stück, und die Damen richteten die Frage an ihn, ob er nicht den Verfasser kenne. Er antwortete mit Ja. Jetzt trieben sie ihre Neugier weiter und wollten den Namen wissen. Er sagte ihnen, es wäre ein Venetianer, der sich jetzt in Wien aufhielte, und den er ihnen am Ende des Schauspiels vorstellen wolle. „Desto besser,“ erwiderten sie; „das ist der einzige Dichter, der für unser Theater passt; wir werden selbst um seine Ernennung, wenn nöthig, beim Kaiser anhalten.“ — „Das dürfte nicht nöthig sein; Se. Majestät hat ihn bereits engagirt.“ Sie äusserten darüber ihre höchste Zufriedenheit. Der zweite Act begann; er hatte einen gleich günstigen Erfolg, wenn er nicht noch grösser als der erstere war. Namentlich elektrisirte ein Duett das ganze Haus; der Kaiser verlangte mit Hand und Mund die Wiederholung desselben gegen den üblichen, von ihm selbst eingeführten Gebrauch, keine Ensemble-Stücke wiederholen zu lassen.

Nach beendigter Vorstellung hielt Herr von Lerchenheim Wort und stellte mich jenen Damen vor. Ich kann nicht sagen, was grösser war, ihr Erstaunen oder meine Genugthuung. Man wollte wissen, wesshalb ich so sorglich meinen Namen verheimlicht hätte. „Um die Cabale nicht erröthen zu machen“, erwiderte der Herr von Lerchenheim freundlich.

Die von Natur guten, aber von meinen Verlästerern beeinflussten Deutschen, die ihr Unrecht einsahen, suchten es wieder gut zu machen. Ich war Gegenstand von Lobeserhebungen, welche alle Gränzen überstiegen. Namentlich wollten die Damen nur von meiner Oper sprechen hören. Sie hatten eine Mode *à la Cosa rara* erfunden und betrachteten uns, Martini und mich, wie zwei Phönixe. Diese Oper hatte uns umgewandelt und ein Verdienst, wie Eigenschaften in uns geweckt, die bisher im Dunkel geblieben waren. Ich beschloss, ein noch besseres Stück zu schreiben, zumal als mir der Kaiser, nachdem er mir unzweideutige Zeichen seiner Zufriedenheit gegeben, unablässig rieth, ein neues Werk für seinen lieben Spanier zu schreiben. Ich warf mich mit Eifer auf das Auffinden eines neuen, Martini's würdigen Stoffes. Aber allzu viele Maëstri baten mich um einen solchen und stützten sich dabei auf die Empfehlungen der angesehensten wiener Edelleute. Aus Rücksicht auf diese Empfehlungen liess ich mich hinreissen, zwei Opern-Texte zu schreiben, einen für Righini, den anderen für Peticchio. Sie machten Fiasco. Die Anhänger dieser Componisten schrieben mir die Ehre der Niederlage zu; ich gab der Musik, welche mein Genie erstickt habe, die Schuld. Die Frage wird niemals entschieden werden. Zwei Tage darauf begegnete ich dem Kaiser. „Da Ponte,“ sagte er zu mir, „schreiben Sie für Mozart,

Martini und Salieri, denken Sie aber nicht mehr an Peticchio und Righini, die nur Gassen-Musiker sind. Castì war gescheiter; er arbeitete nur für einen Paësiello und für einen Salieri, zwei Meister, die sich geltend zu machen wussten und sich nie blossstellten." Beide Opern gingen nunmehr in die grosse Mappe zu ihren Vorgängern, während man fortwährend die „Hochzeit des Figaro" und „*Cosa rara*" gab.

Jene drei vom Kaiser erwähnten Maëstri boten mir die Gelegenheit dazu dar, indem sie mich gleichzeitig um ein Libretto baten. Ich wusste kein anderes Mittel, sie gleichzeitig zufrieden zu stellen, als dass ich drei Dramen zugleich verfertigte. Salieri verlangte kein Originalstück. Er hatte in Paris die Musik zur Oper „*Tarare*" geschrieben und wünschte nun diese Musik einem italiänischen Texte anzupassen. Er brauchte also nur eine freie Uebersetzung. Was Mozart und Martini betrifft, so überliessen diese mir die Wahl des Sujets. Ich bestimmte für den ersten „Don Juan", der entzückt davon war, und für den zweiten den „Baum der Diana", einen mythologischen Stoff, der aber mit seinem Talente in Einklang stand, denn dieses war voll von jenem süssen Melodieen-Reichthum, welcher zwar mehr als Einem Componisten angehoren ist, den aber nur seltene Ausnahmen wiederzugeben verstehen.

Nachdem ich meine drei Stoffe gefunden, stellte ich mich dem Kaiser vor und gab ihm meine Absicht zu erkennen, sie neben einander vorzuführen. Er schrie laut auf. „Sie werden scheitern!" sagte er zu mir.

„Vielleicht, aber ich will den Versuch wagen. Ich werde für Mozart schreiben, zuvor aber einige Seiten in Dante's Hölle lesen, um in die rechte Stimmung zu gerathen."

Gegen Mitternacht setzte ich mich an meinen Arbeitstisch; eine Flasche vortrefflicher Tokayerwein stand rechts von mir, mein Schreibzeug links, eine Tabaksdose voll Tabak aus Sevilla vor mir. Um jene Zeit wohnte ein junges und schönes Mädchen von sechszehn Jahren, die ich nur hätte wie ein Vater lieben mögen, mit ihrer Mutter in meinem Hause; sie kam stets in mein Zimmer zur Verrichtung kleiner innerer Dienste, sobald ich mit der Klingel schellte, um etwas zu verlangen; ich missbrauchte etwas diese Klingel, zumal wenn ich meine Wärme schwinden und ein Erkalten fühlte. Dieses reizende Mädchen brachte mir dann bald etwas Biscuit, bald eine Tasse Chocolade, bald nur ihr stets heiteres, stets lächelndes Antlitz, das eigens geschaffen war, um den ermüdeten Geist wieder zu erheitern und die poetische Begeisterung neu zu erwecken. Ich unterzog mich also zwölf Stunden täglich hinter einander mit nur kurzen Unterbrechungen zu arbeiten, und führte dies zwei Monate lang durch. Während dieser ganzen Zeit blieb mein schönes junges Mädchen mit ihrer Mutter in dem benachbarten Zimmer, entweder mit Lecture oder Stickerei oder einer Nadelarbeit beschäftigt, um stets bereit zu sein, beim ersten Glockenklang vor mir zu erscheinen. Da sie fürchtete, mich in meiner Arbeit zu stören, so sass sie zuweilen unbeweglich, ohne den Mund zu öffnen, ohne mit den Augenlidern zu blinzeln, den Blick starr auf meine Schreiberei geheftet, sanft athmend, anmuthig lächelnd und zu Zeiten selbst zu Thränen geneigt scheinend über den Ausgang der Arbeit, in welche ich vertieft schien. Ich klingelte schliesslich weniger häufig, um ihrer Dienste zu entbehren und mich nicht zu zerstreuen oder meine Zeit bei ihrem Anschauen zu verlieren. So zwischen dem Weine von Tokay, dem Schnupftabak von Sevilla, der Klingel auf meinem Tische und der schönen Deutschen, die der jüngsten der Musen glich, schrieb ich die erste Nacht für Mozart die beiden ersten Scenen des „Don Juan", zwei Acte vom „Baum der Diana" und mehr als die Hälfte des ersten Actes von „*Tarare*", welchen Titel ich jedoch in den von „Axur" umänderte. Am nächsten Morgen trug ich die Arbeit zu meinen drei Componisten, die ihren Augen nicht recht trauen wollten. In zwei Monaten waren „Don Juan" und der „Baum der Diana" beendigt, auch bereits mehr als das Drittel der Oper „Axur" fertig. Der „Baum der Diana" wurde zuerst aufgeführt; er wurde eben so glänzend wie *Cosa rara* aufgenommen.

Diana, die Göttin der Keuschheit, hat in ihrem Garten einen Baum, welcher Aepfel von wunderbarer Schönheit trägt; sobald eine Nymphe, die keusch ist, unter seinen Aesten vorübergeht, werden die Aepfel durchsichtig, und von jedem Zweige des Baumes ertönt eine himmlische Melodie; wenn sie dagegen, und wäre es auch nur in Gedanken, dieses unbedingte Gesetz überschritten hat, so verliert die Frucht ihre Durchsichtigkeit, wird schwarz, verkohlt und lässt auf das Haupt der Schuldigen unvertilgbare Flecken, welche Narben zurücklassen, herabfallen. Cupido, gegen Diana aufgebracht, hat sich in Frauenkleidern in den Garten geschlichen; er entflammt das Herz des Gärtners zur Liebe und lehret ihn, wie er es anzufangen habe, um alle Nymphen in sich verliebt zu machen; noch nicht zufrieden mit diesem Triumphe, öffnet er die Pforten dem schönen Endymion, von dem die Göttin selbst im höchsten Grade bezaubert wird. Der Oberpriester entdeckt während eines Opfers die Entweihung des Heiligthums und verordnet kraft der höchsten Autorität, womit er bekleidet ist, dass alle Nymphen und die Göttin selbst sich der Probe unterziehen sollen; um diesem Beschlusse zu entgehen, lässt Diana den Baum umhauen, und der besänftigte Cupido erscheint in einer leuchtenden Wolke und verwandelt den

[*]

Garten in einen prachtvollen Palast, der fortan dem Amor geheiligt bleibt.

Der Kaiser liess mir hundert Zechinen zustellen.

Man hatte eben die erste Vorstellung vom „Baum der Diana" gegeben, als ich nach Prag gerufen wurde, wo die erste des „Don Juan" von Mozart bei Ankunft der Grossherzogin von Toscana in dieser Stadt aufgeführt werden sollte. Ich hielt mich hier acht Tage auf, um den Schauspielern ihre Rollen einzustudiren; bevor diese Oper aber in Scene ging, musste ich nach Wien zurückkehren, da man, wie mir ein dringender Brief Sclieri's meldete, die Aufführung des „Axur" zur Vermählung des Erzherzogs Franz befohlen und der Kaiser gebieterisch meine Anwesenheit verlangt habe.

Ich hatte in Prag der Darstellung des „Don Juan" nicht beiwohnen können, allein Mozart hatte mich sofort unterrichtet, dass sie ausserordentlich schön ausgefallen sei. In gleicher Weise schrieb mir der Impresario Guardassoni hierüber Folgendes:

„Es lebe da Ponte! Es lebe Mozart! Die Impresari wie die Künstler können sich Glück wünschen. So lange Sie leben, wird die Misere nicht wieder wagen, sich den Theatern zu nahen!"

Der Kaiser liess mich rufen und machte mir unter den verbindlichsten Lobsprüchen ein neues Geschenk von hundert Zechinen, wobei er äusserte, er brenne vor Verlangen, den Don Juan zu hören. Ich schrieb an Mozart; dieser traf ein und gab die Rollen an den Abschreiber, der sich beeilte, sie zu vertheilen. Die bevorstehende Abreise des Kaisers Joseph II. beschleunigte die *Mise en scène,* und was soll ich sagen? Don Juan gefiel nicht! Alle Welt, Mozart allein ausgenommen, war der Ansicht, das Stück müsse umgearbeitet werden. Wir machten Zusätze dazu, änderten mehrere Stücke, und zum zweiten Male: Don Juan gefiel nicht! Dies hinderte den Kaiser aber nicht, sich zu äussern: „Dieses Werk ist himmlisch; es ist noch schöner als die Hochzeit des Figaro; aber es ist kein Bissen für meine Wiener." Ich erzählte Mozart diese Worte, der mir, ohne sich irre machen zu lassen, antwortete: „Lasst ihnen nur Zeit, ihn zu kosten." Er irrte sich nicht. Auf seinen Rath liess ich den Don Juan so oft als möglich aufführen; mit jeder Darstellung steigerte sich der Erfolg. Nach und nach gewöhnten sich die Wiener daran, diesen Bissen schmackhaft zu finden und seinen Werth einzusehen; endlich schmeckte er ihnen so wohl, dass sie den Don Juan zu dem Range dramatischer Meisterwerke erhoben.

Die grosse Kunst ist im Allgemeinen zu hoch für die Menge; sie bedarf zuweilen eines oder zweier Jahrhunderte, um jene Jury des Genie's zu bilden, welche endlich mit Kenntniss der Sache ohne Appellation und für die Nachwelt entscheidet.

Aus Wiesbaden.

(Schluss. S. Nr. 34.)

Das zweite Concert der Administration führte uns Fräul. E. Schmidt von Darmstadt, Herrn Dr. Schmid von Wien (Bass), Herrn Laub, Herrn Jaell (den nimmer müden Wanderer) und auch Herrn Folz (Flöte) vor. Laub und Jaell errangen die Palme des Abends durch ihren vollendeten Vortrag der Kreutzer-Sonate von Beethoven. Herr Laub spielte noch ein Impromptu und eine Polonaise eigener Composition, die kühn und keck erfunden und eben so vorgetragen wurden. Herr Jaell spielte noch eine Gavotte vom alten Sebastian, Chopin's bekannten *Des-dur*-Walzer und den Tannhäuser-Marsch. Seine Finger werden ihm vor lauter Beweglichkeit noch auf und davon laufen, so enorm ist seine Fertigkeit; mit dem Tempo, d. h. dem ganz richtigen, gehen die nicht ruhen wollenden Finger Herrn Jaell zum öfteren schon durch. — Sämmtliche Vorträge fanden grossen Beifall; selbst Herr Folz verschaffte sich Theilnahme für sein Instrument.

Im ersten Concerte der Administration ragten Herr J. J. Bott und Herr G. Aloys Schmitt durch ihre meisterhafte Ausführung der Kreutzer-Sonate von Beethoven (also zwei Mal in Einer Saison dem Publicum geboten!) hervor. Auch die übrigen Nummern des Concertes fanden verdiente Anerkennung. Herr Caffieri, unser neu engagirter, vorzüglicher Tenor, erregte Aufsehen mit seinen schönen Mitteln, die er in günstiges Licht zu stellen weiss.

Herr Abiger (Bass unserer Oper) veranstaltete ein Concert, in welchem der Geiger Gleichauf mitwirkte. Herr Gleichauf gefällt sich in geringfügigen Compositionen. Herr Wachtel war wieder der Held des Abends. Eine frischere, jugendlichere Stimme, wie die des Herrn Wachtel, hörten wir noch nicht. Indessen muss der Held sein natürliches Feuer des Zuviel den Gesetzen der Singekunst, den ästhetischen Gesetzen anzupassen noch lernen. Es ist eine Macht der Naturwüchsigkeit, ein so genannter Wildschlag in Wachtel's Singen, der zwar Alles mit sich fortreisst, allein auf die Dauer ermüdend und abspannend wirkt. Auch Fräul. Lehmann und Herr Abiger wirkten an dem Abende mit; Fräul. Lehmann liess mit Effect den Venzano'schen Walzer (!) los.

Meinen Krebsgang verfolgend, komme ich zu dem vierten Vereins-Concerte unseres Cäcilien-Vereins — hier einen erfreulichen Fortschritt bezeugend—, welches

Händel's Judas Maccabäus sehr würdig, mit Unterstützung von Fräul. Deinet, Fräul. Schönchen, der Herren K. Schneider und Abiger zu Gehör brachte. Das dritte Cäcilien-Vereins Concert brachte zwei unsterbliche Werke: Mozart's Requiem und Beethoven's Pastoral-Sinfonie. Auch dieses Programm bekundete den steten Fortschritt des Vereins, den gediegenen Geschmack seines Führers, und war ein glänzendes Zeugniss von der Meisterschaft unseres Theater-Orchesters.

Weiter zurückschreitend, muss ich der neunten, achten, siebenten und sechsten Soiree für Kammermusik ehrende Erwähnung thun, in welchen Haydn, *B-dur*-Quartett, Spohr, Quartett in *D-moll*, Beethoven, Quintett *C-dur*, Op. 29, Haydn, *G-dur*-Quartett, Mozart, *Es-dur*-Quartett, Beethoven, Trio Op. 70, *D-dur* (mit Herrn Pallat), Mendelssohn, Sonate für Clavier und Violoncello, Op. 58, *D-dur*, Schubert's *A-moll*-Quartett, Beethoven's Op. 74, *Es-dur* (Harfen-Quartett), Haydn's Kaiser-Quartett, Mozart's *D-dur-* und Beethoven's (Op. 95) *F-moll*-Quartett sehr achtunggebietend ausgeführt wurden. — Dann hatten der frankfurter Liederkranz und der hiesige Männergesang-Verein zum Vortheil der Hinterlassenen Karl Zöllner's ein Concert veranstaltet; Mitglieder der Oper und des Theater-Orchesters veranstalteten ein Concert zum Besten der Kleinkinder-Bewahr-Anstalt, und wenn ich Ihnen nun noch erzähle, dass der Rhein-Main-Sängerbund am 15. Juni sein erstes (!) Sängerfest hier abhielt—gegen 400 Sänger sollen hier getagt haben —, so werden Sie den Hut lüften vor einem solchen musicalischen Leben, wie es die Capitale Nassau's entfaltet. Dabei streiten zwei grosse Militär-Musikkörper (die Musik des k. k. österreichischen 16. Linien-Infanterie-Regiments Baron Wernhardt und jene des k. preussischen 38. Linien-Infanterie-Regiments) um die Hegemonie hinter dem Cursaale, in jenen bezaubernden duftigen Gärten, in denen ewiger Lenz, Liebe und Jugend weilt und die Freude ihren raffinirtesten, ausgedehntesten Cultus findet.

Frau Bürde-Ney erregte allgemeine Bewunderung als Dinorah, Rosine und Fidelio. In letzterer und ersterer Oper habe ich sie gehört; der seelenvolle, vollendete, keusche Gesang und ihr geniales, hinreissendes Spiel üben eine gleiche magische Wirkung auf das Herz des Zuhörers. Da kann man auch sagen: Der Ton kommt vom Herzen und dringt auch wieder mit Allgewalt zum Herzen.

Das Opern-Repertoire durchläuft immer seinen gewohnten buntfarbigen Kreis: Dinorah, Faust (von Gounod), Rienzi, Rigoletto, Robert wechseln mit Martha, Zampa, Nachtlager, Freischütz, Norma u. s. w. Indess taucht noch am Schlusse meines Berichtes ein leuchtendes Gestirn vor meinem Geiste auf: Signore Manuel Carrion de Anguiano, der hier im März d. J. als Edgardo in Lucia von Lammermoor eine unerhörte, in Wahrheit hier noch nicht da gewesene Beifalls-Raserei wach rief. Zur Handhabung der Ordnung im Hause hätte bald der Schutz der hohen Policei angerufen werden müssen. Die Stadt wimmelt von *Italiani, Russi, Americani, Olandesi, Francesi, Inglesi,* aber wenigen Deutschen.

W. Wülfinghoff.

Beurtheilungen.

Für Gesang in Schulen.

1. Wilhelm Greef, der unermüdliche, ehrenwerthe Arbeiter für Förderung des Gesanges im deutschen Volke, hat durch eine Sammlung: Chorlieder für Gymnasien und andere höhere Schulen. I. Heft. Partitur: Sopran, Alt, Tenor, Bass. Essen, bei G. D. Bädeker. 1862. 48 S. Quer-8. Preis 5 Sgr. — von Neuem seine Befähigung und den richtigen Tact für Auswahl und Bearbeitung von dergleichen Hülfsmitteln zur musicalischen Bildung der Jugend bewährt. Wer aus Erfahrung die Bedürfnisse der Gymnasien kennt, der weiss auch von der Noth und Mühe zu sagen, womit nicht selten für Chorkräfte höherer Schulen ansprechendes Vierstimmiges gesucht wird, das neben der Gediegenheit des Stoffes in Wort und Ton auch für die Schüler und für ihre Stimmen, namentlich in Betreff des Tonumfanges, sich eignet. Das vorliegende erste Heft enthält vorzugsweise Lieder im Volkstone; in dieser Gattung liegt der wahre Kern von deutscher Art und Kunst, wesshalb sie für die musicalische Bildung der Jugend von unschätzbarem Werthe sind. Die durch ganz Deutschland in vielen Tausenden Exemplaren verbreiteten „Männerlieder" (Essen, bei Bädeker), von denen noch kürzlich bedeutende Sendungen wieder nach Nordamerica wanderten, geben ein erfreuliches Zeugniss für die günstige Aufnahme des einfachen deutschen Liedes. Das erste Heft derselben ist bereits in eilfter Auflage zu 3500 Exemplaren erschienen.

Die „Chorlieder" enthalten eine Auswahl von 66 ernsten und heiteren Liedern (darunter 15 zum ersten Male gedruckte von Wilhelm, W. Greef, Flügel u. s. w.), deren Zweckmässigkeit volle Anerkennung verdient. Lieder, welche in vierstimmiger Bearbeitung in dem von Gebrüder Erk und W. Greef herausgegebenen „Sängerhain" enthalten sind, wurden von der Aufnahme in diese „Chorlieder" ausgeschlossen, und sind somit die vorliegenden „Chorlieder" eine selbstständige, neue Sammlung, welche neben dem „Sängerhain" besteht und diesen gewisser Maassen ergänzt.

Die Anordnung der Lieder ist nach dem Text-Inhalte bestimmt. Der Anhang (Nr. 54—66) enthält meist Choräle in alter und neuer Form und in Bearbeitung von Seth Calvisius, Seb. Bach und dem Herausgeber.

Was die harmonische Bearbeitung betrifft, so ist mit vollem Rechte von dem fünfstimmigen Tonsatze für den Schulgebrauch ganz abgesehen. Bei der vierstimmigen Bearbeitung ist zunächst der angemessene Tonumfang beachtet, nicht nur der Stimmumfang der meist noch in der Entwicklung begriffenen Tenor- und Bassstimmen, sondern eben so sehr die Alt- und namentlich die Sopranstimme. Die so häufig vorkommende Nichtberücksichtigung des natürlichen Tonumfangs des Soprans bei Knaben ist ein Ruin für die Stimme.

Was den eigentlichen Tonsatz betrifft, so ist namentlich, worauf es hier am meisten ankommt, die Stimmführung fliessend, ungezwungen und sangbar. Bei den aus den „Männerliedern" entnommenen und hier für den gemischten Chor bearbeiteten Liedern sind die Harmonieen möglichst beibehalten, was den Vortheil hat, dass die Schüler nach eingetretenem Stimmwechsel diese Lieder alsdann in der Bearbeitung für Männerstimmen bald mit zu singen vermögen.

Eine für alle ähnlichen Sammlungen sehr empfehlenswerthe Zugabe ist es, dass im alphabetischen Register die Zeit der Entstehung der Texte und Melodieen angegeben ist. Auch finden sich auf Seite 2 und 3 des Umschlags biographische Notizen über die Dichter und Componisten. Für die hübsche Ausstattung, den deutlichen (correcten) Druck und den billigen Preis verdient die Verlagshandlung lobende Anerkennung.

2. A. Haupt, Sammlung zweistimmiger Lieder und Gesänge mit Clavierbegleitung für höhere Töchterschulen. Zweite Aufl. Berlin, 1860, bei Ferd. Schneider. 9 S. 8. (Preis?)

Diese kleine Sammlung enthält in der zweiten Auflage 50 Lieder, meist von bekannten Componisten, in guter Auswahl. Das Brauchbare derselben besteht besonders in der Clavierbegleitung, die in grosser Einfachheit dennoch die vollständige Harmonie des Tonstückes darstellt, auch wenn es nur einstimmig gesungen wird, und auch von wenig geübten Spielern leicht auszuführen ist. Das Heft ist desshalb Schulen und Erziehungs-Anstalten von Töchtern, so wie Familienkreisen zu empfehlen.

3. E. Kuhn, 25 neue dreistimmige Jugendlieder. Op. 43. Erfurt und Leipzig, bei G. W. Körner. 38 S. kl. 8. Preis 2 Sgr.

Der als Lieder-Componist geschätzte Organist Kuhn in Mannheim gibt auch in diesem Heftchen recht ansprechende, fliessend melodische und leicht singbare Lieder auf zweckmässig gewählte Texte. Dass die Namen der Dichter überall fehlen, ist ein Mangel, der besonders bei Jugend- und Schulliedern nicht wohl zu entschuldigen ist.

4. Unsere Lieder. Dritte Auflage. Hamburg, 1861. Agentur des Rauhen Hauses. 319 S. kl. 8. 1. Ausgabe auf Schreibpapier, zierlich gebunden; 2. auf Druckpapier. (Preis?)

Das Vorwort, von dem Vorsteher des Rauhen Hauses, Dr. Wichern, unterzeichnet, belehrt uns, dass die Sammlung ursprünglich nicht in der Absicht vorgenommen ist, sie zu veröffentlichen. „Das Büchlein ist kein gemachtes, sondern ein aus dem Zusammenleben einer grossen Hausgenossenschaft, die jetzt an 200 Glieder familienmässig umschliesst (September 1860), herausgewachsenes und zusammengesungenes." Dadurch mag denn gerechtfertigt sein, dass von einem eigentlichen Plane in der Sammlung nicht die Rede ist. Die 264 Lieder nebst einem Anhange von geistlichen Liedern (Nr. 267—304) sind theils einstimmig, theils zwei-, drei- und selbst vierstimmig gesetzt, ohne Clavierbegleitung, die geistlichen Gesänge des Anhangs alle vierstimmig. Ein Vorzug der Sammlung ist ihr Reichthum. Dass die Auswahl in Bezug auf die Texte durchweg eine christlich sittliche Tendenz hat, braucht bei den bekannten Erziehungs-Grundsätzen des Rauhen Hauses nicht erst versichert zu werden; nöthiger dürfte es sein, der Sammlung das Zeugniss zu geben, dass sie den Charakter der Pietisterei oder trüber Ascetik nicht trägt, sondern recht gesunde und frische Lieder in grosser Anzahl gibt, vor deren Klang nicht nur „der Teufel weichen wird, dem Singen wehe thut", wie K. Dormann in dem zweiten Vorworte in Versen sagt, sondern hoffentlich auch derjenige, welcher der Jugend und der Menschheit überhaupt die freie Lebenslust verkümmern möchte.

5. Dr. Ernst Hauschild, Schweizerisches Volkslieder-Büchlein für Schule und Haus u. s. w. Dritte Auflage. Mühlhausen im Elsass, bei J. P. Risler. 1860. 284 S. gr. 8.

Herr Dr. Hauschild, „Candidat der Theologie, Privatdocent der Philosophie an der Universität und Lehrer am Gymnasium zu Basel", bekannt durch rühmliche praktische Wirksamkeit für Gesang im Elsass, so wie durch mehrere musicalisch-didaktische Schriften (auch Verfasser der Broschüre: „Ueber den so genannten rhythmischen Choral" [Mühlhausen, 1854. 33 S. gr. 8], gegen dessen Einführung er sich erklärt), gibt hier eine reichhaltige Sammlung von Liedern für Sopran- und Altstimmen, in denen wir mit Befriedigung viele schöne alte Melodieen finden, die über das neue Kunst- und Declamationslied fast schon so gut wie vergessen sind, von Mozart, J. A. P. Schulze, Dittersdorf, C. M. von Weber, Reichardt, Fink

u. s. w. Die Anordnung ist progressiv und ganz zweckmässig: auf 35 einstimmige Lieder folgen 9 zwei- bis vierstimmige Canons (darunter auch der Mozart'sche dreistimmige: „Ich armes wälsches Teuflein“, mit anderem Text); dann zählt der dritte Abschnitt, der reichhaltigste, einige und siebenzig zweistimmige, der vierte Abschnitt 52 drei- und der fünfte Abschnitt 18 vierstimmige Lieder und Gesänge.

Die zweite (kleinere) Abtheilung enthält 40 Choräle (S. 215 bis 264), deren Druck praktisch eingerichtet ist, indem das obere Noten-System den zweistimmigen Tonsatz enthält, das untere die Mittel- und Unterstimme des dreistimmigen, wozu dann vom oberen Systeme nur die erste melodieführende Stimme hinzuzunehmen ist. Dieser zwei- und dreistimmige Satz ist eigene Arbeit des Herausgebers, der sich auch durch einige Compositionen in den früheren Abschnitten als ein guter Musiker bewährt.

Das Beiwort „schweizerisch“ zeigt allerdings die specielle Bestimmung der Sammlung an, daher auch manche Texte deutscher Vaterlandslieder dieser Bestimmung angepasst worden sind. Es sind sogar einige französische Gesänge (z. B. von Méhul) aufgenommen. Uebrigens ist das Buch auch über den Bereich der Schweiz und der Schule hinaus zu empfehlen. Unangenehm und der Verbreitung hinderlich ist bei solchen Büchern stets der Mangel der Angabe des Preises. Während der Zeit zwischen der ersten Auflage von 1847 und der dritten lässt sich der Gang der Richtung des Herausgebers durch die Schlüsse seiner Vorreden verfolgen; indem er zuerst den „Wunsch freundlicher Aufnahme“, dann die Hoffnung auf „Erhaltung und Erhöhung der Theilnahme“ ausspricht, ruft er jetzt „die Gnade des Herrn an, die Arbeit mit reichem Segen zu krönen“.

6. **J. Heinrich Lützel**, Geistliche und weltliche **Männerchöre**, zum Gebrauche für Lehrer-Conferenzen, Seminarien und Gesang-Vereine bearbeitet und herausgegeben. Kaiserslautern, bei J. J. Tascher. 1861. 182 S. 8. Preis 20 Ngr.

Herr Lützel, dessen „Kirchliche Chorgesänge der vorzüglichsten Meister des XVI., XVII. und XVIII. Jahrhunderts für gemischten Chor“ (Zweibrücken, bei Ritter) bereits bekannt geworden sind, fährt fort, in den ihm zunächst gelegenen Kreisen den Sinn für die Tonwerke der älteren Meister zu wecken und zu nähren. Die vorliegende Sammlung vierstimmiger Männerchöre ist darauf berechnet, wird aber auch über den engeren Kreis hinaus im deutschen Vaterlande sich Freunde verschaffen, denn sie tritt der Einseitigkeit, die sich nur mit den Erzeugnissen der Gegenwart beschäftigt, und die leider in so vielen Männergesang-Vereinen herrschend geworden ist, entgegen. Der geistlichen Gesänge sind 59, von Prätorius, J. Eccard, Bortniansky, J. Gallus, Orlandus Lassus, Palestrina, Lotti, Melchior Frank, Graun u. s. w., denen einige von neueren Componisten in ähnlichem Geiste geschriebene (Bernh. Klein, Spohr, Rinck, Grell, Neukomm u. s. w.) hinzugefügt sind. Der weltlichen Lieder sind nur dreissig, meist Vaterlandslieder. Empfehlenswerth ist die Sammlung aber hauptsächlich durch die erste Abtheilung (S. 1—120). Druck von Noten und Text sind scharf auf weissem Papier, die Ausstattung überhaupt artig.

Tages- und Unterhaltungs-Blatt.

Köln. Unser Männergesang-Verein ist, wie wir hören, mit der Einübung der grösseren Compositionen, die für das deutsche Sängerfest in Nürnberg geschrieben worden sind, beschäftigt und wird mit Nächstem ein Concert zur Aufführung derselben veranstalten, was sicherlich sowohl durch das Programm, als durch die kunstgerechte Ausführung allgemeines Interesse erregen wird.

Am Donnerstag den 29. d. Mts., Nachmittags, fand die Uebergabe der neuen, von Herrn Fr. W. Sonreck hierselbst gebauten Orgel in der Pfarrkirche zur heiligen Ursula Statt. Das schöne Werk wurde durch die trefflichen Vorträge des Herrn von Eyken aus Elberfeld und der hiesigen Organisten Herrn Bisping und Gerbracht zu grosser Befriedigung der eingeladenen Zuhörer in der Mannigfaltigkeit seiner Stimmen vorgeführt.

Kassel, 21. August. Die gestern Abends zur Feier des Geburtsfestes Sr. K. Hoheit des Kurfürsten zum ersten Male aufgeführte Oper „Otto der Schütz“ von unserem Hof-Capellmeister C. Reiss hat einen sehr ehrenvollen Erfolg gehabt; es ist eine solide, fein durchgearbeitete Musik, vorherrschend lyrischen Charakters, welche nicht so sehr durch frappante Effecte als eine Reihe von instrumentalen und gesanglichen Schönheiten wirkt, die auf einem echt deutschen Stile beruhen. Fast alle Gesangs-Nummern sprachen lebhaft an, die frischen Chöre fanden verdienten Beifall, und wir dürfen im Allgemeinen jetzt schon sagen, dass dem Repertoire ein höchst schätzenswerthes Werk gewonnen ist. Das Textbuch besitzt gleichfalls die Vorzüge einer gediegenen Durcharbeitung. Die decorativ sorgsam ausgestattete Aufführung ging frisch und präcis von Statten. Die Träger der Haupt-Partieen, Frau Rübsamen-Veith, Herr Rübsamen und Herr Wagner, wurden mehrfach gerufen. Morgen findet bereits eine Wiederholung der Oper Statt.

Darmstadt. Wie verlautet, wird am 1. September die Wiedereröffnung unserer Bühne, und zwar mit dem „Propheten“, Statt finden. Im darstellenden Personale, namentlich der Oper, haben mehrfache Veränderungen Statt gefunden. Abgegangen sind die Herren Patzelt, Strobel und Hellmerth und Frau Patzelt, neu engagirt die Damen Langlois (Coloratursängerin), Christinne (Altistin) und die Herren Horn (Tenor), Griebel (Buffo) und Schmidt (Bass). Ausserdem wird noch Fräul. Krebs für zweite Opern- und Vaudeville-Soubretten genannt. Das schon seit zwei Jahren verwais'te Fach einer jugendlichen Sängerin scheint abermals unberücksichtigt zu bleiben. — Von irgend welchen Verbesserungen im Schauspiel hören wir nichts, und so haben wir denn die schöne Hoffnung, dasselbe in seinem verwilderten Zustande abermals eine ganze Saison zu sehen, wenn es nicht etwa dem Himmel gefallen hat, durch ein ungeahntes Wunder während der Ferien aus unserem Helden oder ernsten Lieb-

haber anständige Schauspieler, aus unserem tanzenden und springenden Komiker Butterwerk einen spielenden Komiker und aus Herrn Pirscher einen brauchbaren Regisseur zu machen.

Eine der ersten zur Aufführung gelangenden Novitäten wird Schindelmeisser's neue vieractige Oper „Melusine" sein, deren Text jedoch nicht, wie mehrere Blätter irrthümlich bemerkten, von Dräxler-Manfred, sondern von Ernst Pasqué ist. Die Proben zur Oper werden in diesen Tagen beginnen

Weimar, 21. August. Franz Liszt hat nun wirklich Weimar verlassen. Doch ist derselbe nicht, wie es anfänglich hiess, nach Paris gegangen, sondern nach Löwenberg in Schlesien, wo bekanntlich der Fürst zu Hohenzollern-Hechingen eine Privat-Capelle in grossartigem Stil unterhält. Seinem Rufe ist der berühmte Musiker gefolgt. Uebrigens hat derselbe, so viel verlautet, hier in Weimar nicht die definitive Entlassung von seiner Stelle als Capellmeister, sondern nur einen längeren Urlaub erbeten und erhalten. (K. Z.)

Berlin. Seitens des deutschen Bühnen-Vereins sind demnächst die Neuwahlen der Vereins-Organe (Präsident, Vice-Präsident und Schiedsrichter) vorzunehmen. Der Verein zählt gegenwärtig auf Grund des in diesem Jahre festgestellten Statuts folgende Bühnen zu Mitgliedern: Berlin, Braunschweig, Bremen, Breslau, Dessau, Dresden, Frankfurt a. M., Hamburg (Stadttheater), Hamburg (Thalia-Theater), Hannover, Karlsruhe, Kassel, Koburg-Gotha, Königsberg in Pr., Leipzig, Mannheim, Meiningen, Prag, Schwerin, Stuttgart, Weimar und Wiesbaden.

Wien. Gegen das Engagement des Fräul. Lichtmay im k. k. Hof-Operntheater wird von Seiten der Direction des prager Theaters, gegen welche Fräul. Lichtmay seit einem Jahre contractbrüchig ist, eine Entschädigungsklage anhängig gemacht, so wie auch von dem Präsidium des Cartel-Vereins bei dem k. k. Oberstkämmerer-Amte Protest gegen dieses Engagement eingelegt wird. Sind auch die k. k. Hofbühnen nicht im Cartel-Verbande, so ist es doch im Allgemeinen dieser Hofbühne unwürdig, contractbrüchige Mitglieder zu engagiren, insbesondere aber, wenn der Contractbruch gegen eine österreichische Provinz-Bühne geschah. — Noch drastischer illustrirt das Abendblatt der „Presse" vom 19. d. Mts. den Gegenstand in folgender Weise: „Künstlerischer Steckbrief. Folgende Anzeige wird in mehreren Blättern veröffentlicht: Fräul. Louise Lichtmay, Sängerin beim Hof-Operntheater in Wien, ist gegen die unterzeichnete Direction contractbrüchig geworden, und wird hiedurch aufgefordert, ihren früher eingegangenen Verpflichtungen nachzukommen. Die Direction des königlichen Landes-Theaters in Prag."

Berichtigung.

Geehrtester Herr! In Nr. 30 der von Ihnen herausgegebenen Niederrheinischen Musik-Zeitung sagen Sie mit Bestimmtheit, dass hier im Jahre 1857 bei der Jubiläumsfeier die grosse *D-dur*-Messe von Beethoven im Münster ganz zur Aufführung gekommen sei. — Wenn Sie bekannt wären mit den hiesigen Musik-Verhältnissen —, so würden Sie, als man Ihnen von dieser Aufführung berichtete, ausgerufen haben: Das ist unmöglich! Und so verhält es sich auch. Die Messe, die damals aufgeführt wurde, war die kleine *C-dur*-Messe von Beethoven, und auch diese mit Auslassungen.

Es thut mir leid, Sie aus so angenehmer Täuschung reissen zu müssen, aber Wahrheit geht über Alles. Ihr ergebenster Diener

J. Hermanns, Musiker.

Freiburg im Breisgau, den 25. August 1861.

[Aus Obigem geht hervor, dass die Angabe bei A. Schindler (Beethoven's Biographie, II., S. 86), der wir gefolgt sind, auf einem Irrthume beruht. Die Redaction.]

Die Niederrheinische Musik-Zeitung

erscheint jeden Samstag in einem ganzen Bogen mit zwanglosen Beilagen. — Der Abonnementspreis beträgt für das Halbjahr 2 Thlr., bei den K. preuss. Post-Anstalten 2 Thlr. 5 Sgr. Eine einzelne Nummer 4 Sgr.

Briefe und Zusendungen aller Art werden unter der Adresse der M. DuMont-Schauberg'schen Buchhandlung in Köln erbeten.

Verantwortlicher Herausgeber: Prof. *L. Bischoff* in Köln.

Verleger: *M. DuMont-Schauberg'sche* Buchhandlung in Köln.

Drucker: *M. DuMont-Schauberg* in Köln, Breitstrasse 76 u. 78.

Niederrheinische Musik-Zeitung

für Kunstfreunde und Künstler.

Herausgegeben von Professor *L. Bischoff.* — Verlag der *M. DuMont-Schauberg'*schen Buchhandlung.

Nr. 36. **KÖLN, 7. September 1861.** **IX. Jahrgang.**

Richard Wagner. Von F. Müller.

Diese Schrift*) wird wohl auf die meisten Leser den Eindruck eines Partei-Manifestes machen. Es ist ihr Verdienst, die Fragen, Sagen und Meinungen der Wagner'schen Partei auf einen Fleck zu versammeln, nicht ohne Witz, Geist und Zorn, wie sich gebührt bei solchem Streite, der heute droht, ein europäischer, d. h. deutsch-französischer zu werden, da es sich handelt um die Rheingränze von R. Wagner's Ruhm. — Weimar ist seit etwa zehn Jahren der Heerd der neuzeitlichen Bewegung im Bereich der schönen Kunst geworden, zunächst freilich der in Hoheit und Niedrigkeit weltbewegenden Kunst der Töne. Denn dort hat sich seit der Verbrüderung des Ungarn Liszt (den unser Verfasser zwar einen echt deutschen Künstler nennt) mit dem weltlichen Fürstenthume auf dem classischen Boden der literarischen Blüthezeit eine gleichsam aristokratische Herrschaft des modernen Geschmacks festgesetzt, die mit kirchlichen und politischen Agitationen Hand in Hand verschlungen geht. Oben und unten befördert und gehegt, erscheint ihr Reich dort bereits unbestritten [o nein!], während es in Leipzig denn doch neben Franz Brendel noch andere Leute gibt, die dem Neuzeitlichen das Widerspiel halten und nicht, bloss um Bach'sche oder Mendelssohn'sche Traditionen, sondern um wirkliches Geist-Erlebniss kämpfend, feste Positionen behaupten.

Die Wagner'sche Partei aber bekundet ihren Beruf, des unbedingten Fortschrittes zu pflegen, durch die Rührigkeit, welche den Agitatoren aller Zeiten gemein ist. Schon seit der Römer Zeiten ward der conservativen Partei vorgeworfen, dass sie solcher Rührigkeit nichts Gleiches entgegensetze, sei es aus Trägheit in der Gewissheit ihrer Errungenschaften, oder aus Ueberzeugung, dass die Scheidung des Streites nicht der Partei zufalle, sondern der obwaltenden Macht, die alle Parteien verzehrt. Dabei freilich verliert die erhaltende Partei manche Position: die Zeit bricht manche Burg, die für unbezwinglich galt, wenn die Hüter schlafen. — Was wahrhaft lebenswerth ist, behauptet sich, und was wahrhaft neu, bricht durch den Kampf sich Bahn. Lebenswerth aber ist, was den Gehalt der Ewigkeit in sich trägt, darum eben Vergangenheit und Zukunft verknüpft; eine innerliche Versöhnung, welche nicht mit Phrasen *a priori* zurecht zu machen ist, sondern erst als Ergebniss der Geschichte hervortritt. Wer nun solches Ergebniss, wie R. Wagner und seine Secundanten Brendel, Müller, Bülow, Raff, Liszt, Bronsard, Ambros, Köhler, Laurencin u. s. w., vorweg nehmen will, entweder prophetisch*) der Zukunft ihre Bahn zeichnend oder in historischem Rückblick sich des Schicksals verkannter Grössen getröstend, deren heisses Ringen nach leuchtendem Ziele doch endlich Krone und Lohn getragen, der sehe wohl zu, ob ihm der Geist wahrhaft bezeugt, was er aussagt; das selbstständige Gewissen redet am letzten Ende doch ver-

*) Richard Wagner und das Musik-Drama. Ein Charakterbild. Von Franz Müller. Leipzig, Verlag von Heinrich Matthes. 1861. VI und 202 S. in Octav.

*) Es ziemt sich, die falsche Prophetie zu geisseln, die sich in witzigen Parallelen ergeht, um vergnüglich zu schwätzen von verkannten Genieen und gekreuzigten Martyrern — ihrer Partei! *Non poena sed causa facit martyrem.* So gar dicht gesäet, wie der weimar'sche Jockeyclub phantasirt, sind die martyrischen Kreuzträger doch nicht; auch begannen die wirklichen Martyrer ihre Bahn insgemein nicht mit Weltgenuss, sondern mit Entsagung, trotzten dem Pöbel, statt ihm zu dienen, trachteten eher nach der himmlischen als nach der Welt-Krone, brachen Bahn mit thätigen Ideen und idealen Thaten, nicht mit Zeitungs-Spectakel und *Epistolae ad familiares.* — Der seiner Zeit berühmte Bahnbrecher, Umwälzer und Verächter des Alterthums Mattheson war bei Lebzeiten fast Sieger, obwohl nicht unbestritten; nach seinem Tode kam die „Zukunft“ und brachte nicht Mattheson, sondern die verachteten Alten zu Ehren. Mattheson ward vergessen, so sehr, dass sogar die gelehrten Alexandriner in Weimar seines Schicksals nicht gedenken, um sich daran zu spiegeln.

nehmlich, und zwar in der Gegenwart, nicht bloss in der Zukunft.

Die Bewegung dieser Zeit aber dreht sich keineswegs um Rückschritt und Fortschritt, Alt und Neu, Action und Reaction u. s. w., denn diese Gegensätze gehören jedem Zeitalter und sind die allgemeine Formel der Polarität alles Lebendigen. Will man die Kämpfe unserer Tage in ein Zauberwort bannen, so scheint vielmehr der Gegensatz von Subject und Object der bestimmende zu sein, aus dem die übrigen abgeleitet sind; Majorität und Autorität, Atomistik und Organismus, Willkür und Gesetz — daher im Seelen- und Kunstleben Pathos und Ethos, Effect und Schönheit, Lüsternheit und Liebe, Fanatismus und Begeisterung. Wie aber diese Gegensätze wieder auf den tiefsten Grund alles Geistlebens zurückdeuten und die Wurzel des Lebens anrühren, das wollen zwar manche Zeitsinnige nicht erkennen, weil es ein wenig düster lautet; und doch bezeugen sie es unwillkürlich durch die Grimmigkeit des Streites, dass es hier nicht um Geringes gilt, sondern um den Kampf mit den Geistern unter dem Himmel.

Die vorliegende Schrift ist gegliedert in: 1. Einleitung (Wagnerfrage. Pariser Urtheile). 2. Lebensfügungen und Entwicklungsgang (Wagner's Leben, Schicksale, Tendenz und Ruhm). 3. Streiflichter (von Kritik, Zukunftsmusik, Mozart, Beethoven u. s. w.). 4. Rückblick und Umblick (Geist und Verlauf der Oper. Musik-Drama. *Testimonia doctorum virorum* u. s. w.). 5. Wagner, Liszt (Melodie, Tannhäuser, Berlioz). 6. Der Fortschritt: das Musik-Drama. — Die Uebersicht zeigt, dass das Persönliche und Kritische den Haupt-Inhalt bildet, daher Polemik und Parteiung in den Vordergrund tritt. — Ungern fügen wir uns der Nothwendigkeit, diesem Gange zu folgen, nicht bloss um dem Verfasser gerecht zu werden, sondern um den neuzeitlichen Maximen und Reflexionen ins Auge zu sehen, die hier wie auf einer Tafel ausgebreitet liegen. Trägt doch auch der Verfasser den polemischen Standpunkt unverhohlen zur Schau (z. B. S. 9, 10, 11, 38, 40, 50), freilich auch zuweilen die Geberde annehmend, als stände, was er sagt, jenseit aller Parteiung bereits fest (52), und als wäre das classisch Gültige das seiner Theorie gemässe, welche R. Wagner den „grössten Tondichter unserer Zeit" nennt (2, 5, 9, vgl. Brendel's Mus. Zeitung. 1858, Nr. 4). Aber selbst wer dieses Letztere zugestände, in so fern die Epigonenzeit überhaupt keine grossen schöpferischen Künstler zeuge, er würde doch nicht ohne Weiteres der Beweisführung unseres Verfassers sich unterwerfen, welche nirgend beweis't, sondern nur unermüdlich wiederholt: „Wagner ist gross, und Müller ist sein Prophet; wer daran zweifelt, der gehört zur negativen, zerstörenden, absichtlich verkennenden, handwerksmässigen Kritik" (30, 33, 57, 58, 160...*). Seiner eigenen Sache gefährlich ist, sich und die Seinen um ihre Ehrlichkeit zu rühmen (10, 11), selbige aber dem Gegner Berlioz abzusprechen (178). Um nun den Partei-Thesen einen breiten Hintergrund zu sichern, wird das ganze Buch hindurch (vornehmlich aber im vierten Capitel: „Rückblick und Umblick" 67—142), eine Wolke von Zeugen aufgerufen, als Eideshelfer für die Wahrheit, dass man sich um die negative Kritik nicht zu kümmern habe, dass der Fortschritt doch komme, dass grosse Geister verkannt werden u. s. w.

Solchen Gegnern gegenüber vertritt nun der Verfasser die positive Kritik, d. h. zunächst die Darstellung vom Fortschritt, von Alt und Neu, vom Drama der Zukunft, zwischenein die unermüdliche Lobpreisung des gefeierten Helden. Welches ist aber der Kern jener Position, die uns dargebracht wird? Das Alte habe sich ausgelebt, habe seine Zeit gehabt, es sei ein gewesener Standpunkt, über den man hinausgehen müsse, um ein Neues zu finden, das zeitgemäss und zukünftig sei. Dieses Neue aber bestehe in der Vollendung der Oper zum Drama, dem Kunstwerke der Zukunft, und Wagner habe die That des Genius vollbracht, den Weg dahin zu bahnen. Das ist der Kern.

Wie wenig nun die Kategorieen Alt und Neu an sich besagen, ist jedem deutlich, der die Aufgabe aller Kunst erkennt, Ewiges ans Tageslicht heraus zu bilden, was die Spuren zeitlicher Vergänglichkeit abgestreift hat. Definiren, was Zukunft sei (45), ist vollkommen überflüssig, weil das Jedermann weiss**); den absoluten Fortschritt nothwendig nennen (45), ist, wir wagen nicht, zu sagen: Unsinn, aber es ist mindestens ungeschichtlich, da erweislich manche Kunst und Wissenschaft stillständig geworden ist oder verblüht und versunken. Ob der Spitzname Zukunftsmusik richtig oder übel gewählt sei (46), trägt zur Antwort auf die Hauptfrage nichts aus. Die Hauptfrage aber ist, übereinstimmend mit Göthe's Rathschlag (30), zuerst auf das Was zu richten; ist diese Frage beantwortet, so sehe man auf das Wie. Beides zu erkennen und deutlich aufzustellen, ist mühevoll und verdienstlicher als der gemalte Kriegslärm der Fanatiker und das eitle Gezänk über Kritik, Verkennung, Gegenwart, Vergangenheit, Zukunft u. s. w.

*) Etwas pikanter benennt Brendel in seinem Werke „Die Musik der Gegenwart und die Gesammtkunst der Zukunft" (Leipzig, 1855) dieselben Zweifler „seichte, bornirte, gehässige Gegner" (S. 219). Dies ist, nur in anderer Mundart, dasselbe, was bei Müller „Schimpfen, Denunciren, Brutalität" u. s. w. (50).

**) Dennoch widmet A. B. Marx in seiner „Musik des 19. Jahrhunderts" diesen und ähnlichen tiefsinnigen Begriffen weit und breite Erläuterungen — von Zukunft (173), Fortschritt (165), Standpunkten (238) u. dgl., deren Spitze enthalten ist in dem Satze: „Wenn die neue Idee ins Leben tritt, so ist der Fortschritt da!!" (182.)

Was hat Wagner sich vorgesetzt? Seine früheren Schriften bis zur neuesten herab, welche so eben mit dem Titel „Zukunftsmusik“ (Leipzig, 1861) erschienen ist, sprechen das Was nicht so bestimmt aus, als dessen Gegentheil, nämlich was Wagner nicht will. Er will nicht die absolute Musik, die absolute Melodie, die Schablone, die Regeln, den Trödelkram der Scene, die Drehorgel-Melodieen, die unpoetischen Operntexte. Er will dagegen den fortwährenden Fluss der Melodie und erstrebt die Vereinigung aller Künste in ein Gesammt-Kunstwerk, wo Wort und Ton einander decken in völliger Einheit, die übrigen Künste aber als dienende oder helfende hinzutreten (188). Dies ist das so genannte Drama der Zukunft.

Man sieht leicht, dass die negativen Partieen nur in allgemeinster Abstraction aussagen, was Niemand bestreitet; dass das Böse schwinde, das Gute werde, wünscht die gesunde Vernunft überall. Welches nun aber insbesondere die Schwächen und Sünden des Opernwesens sind, als: Drehorgel-Melodieen, Trödelkram u. dgl., — auch darin möchten viele Gegner sogar dem Wagner ohne Hinterhalt beistimmen, daher sicherlich mit ihm beklagen, dass er neulich in Paris sogar das tief verachtete Ballet einschwärzen musste, um seine Oper möglich zu machen, freilich ohne sie damit vom Falle zu retten.

Die übrigen Negationen sind mehrdeutig. Der Feldzug gegen die absolute Melodie und gegen die Regeln, Schablonen u. s. w., das Losungswort des Kampfes, ist nun einmal drohend genug geworden, um bei ihm zu verweilen*). — Also zuerst: was im Sinne der Schule absolute Melodie genannt wird, ist eben das Kernhafte, dasjenige, wesswegen die Tonwelt überhaupt eine eigene Kunst besonderen Lebens erzeugt hat: es ist das Tonbild menschlicher Lebendigkeit, welches sich erhebt auf dem elementaren Grunde der Natur-Gestalten des Dreiklanges und der Grund-Harmonieen. Hier ruht der Wesens-Unterschied**) von Harmonie und Melodie, nicht in dem plattverständigen, ja, zufälligen Unterschiede des Zusammen und Nacheinander der Töne; denn es gibt zusammenklingende Melodieen im polyphonen Satze (190), und es gibt fortschreitend bewegte harmonische Gänge. — Nun, diese absolute, d. h. sich selbst genügende, vollkommene Melodie soll ein Nichtiges heissen; das will sagen, es sei verkehrt, sich nur sinnlich ergötzen zu wollen an süssen Schmeichelklängen (was u. A. dem Ulibischeff fälschlich nachgesagt wird 64); die blosse Trällerei thut's freilich nicht u. s. w. (197). Gut das. Soll aber absolute Musik bedeuten die an sich ohne Wort und Commentar verständliche, so nimmt es mindestens Wunder, dass Wagner selbst glücklicher ist in manchen absolut musicalischen Instrumentalsätzen, die sogar mit seiner Bewilligung durch seine Freunde und Genossen öffentlich aufgeführt sind, während manche seiner dramatischen Tonsätze unklar und ausser der geschworenen Partei nirgend anerkannt sind. — Die so genannte unendliche oder fortlaufende Melodie (144), welche an die Stelle der alten schablonenhaften treten soll, ist ein Unding, nicht darum, weil sie etwa irgend einer vorurtheiligen Definition widerspräche, sondern weil aller menschlichen Kunst nothwendig ist, wirkliche, d. h. begränzte Bilder zu geben, um überhaupt begriffen zu werden.

Hat dieses Gerede wider „Regel, Schablone, Schlendrian, Gewohnheit“ u. s. w. überhaupt Sinn, so bedarf es doch nicht so vielen Getöses, um zu sagen, was Jedermann weiss, dass nicht die Regel den Künstler macht. Uebrigens werden diese Stichwörter gar oft mehrdeutig gebraucht, ob aus eigenem Unverstande, oder um Anderer Unverstand zu blenden, urtheilen wir nicht. Unrichtig aber ist, alle gegnerische Kritik zu bezichtigen, als verdamme sie Wagner nur, weil er gewisse grammatische Regeln überschritten, obendrein solche, die niemals allgemein bindende Gesetzeskraft gehabt, z. B. das Verbot der Quinten-Parallelen. Wenn der Verfasser (auch den Gegnern?) freie Meinung zu äussern vergönnt (50), so bemerken wir bescheidentlich, dass die wissenschaftliche Kritik mehrmal versucht hat, nachzuweisen, wo nicht die Schul-Grammatik, sondern höhere Kunst- und Geistgesetze verletzt sind. Wenn z. B. Wagner mit dem mystischen Geheimnisse der Enharmonie*) ein lustiges Spiel treibt, wenn die Modulation mit oder ohne Anlass des Wort-Textes in ewiger Unruhe durch die 24 Tonarten dahin flackert, wenn die fremdartigen Modulationen überwiegen über die organischen einander ablösenden Verwandtschaften, wenn gährende und gähnende Tonreihen ohne rhythmische und harmonische Haltpunkte endlos hin und wieder ziehen: dann ist es nicht etwa nur eine Schulregel aus dem Donatus, die verletzt

*) Denn wir verschmähen die scherzhafte Wendung, welche Jean Paul einmal gebraucht: „Ich wollte, es wäre hier der Ort, von — der Hauptsache zu reden; hiervon ein andermal!“ — deren Wagner sich in vollem Ernste bedient, Zuk.-M., S. 22, ja, die unser eifriger Wagner-Herold nicht verschmäht, wo es galt, den Kern seiner Theorie klar zu machen! S. 44, Z. 16. — S. 67.

**) Welchen Wagner selbst sehr treffend ausdrückt in: „Oper und Drama“, 1, 173, hier im Buche S. 143.

*) Welche ja keineswegs, wie A. B. Marx wiederholt versichert, eine blosse orthographische Variation ist! Comp.-Lehre, *Ed. II.*, 1, 180 u. öfter. — Mozart's und besonders Beethoven's Enharmonieen beweisen das Gegentheil; bei Chopin sind die Enharmonieen oft tiefsinnig herrlich, und zwar eben darum mystisch wirksam, weil *cis* und *des* u. s. w. grundverschiedene Töne sind; bei Liszt freilich klingen sie linkisch und verrückt.

[*]

wird, sondern der gesunde Verstand; und es sind nicht negativ kritische Schrullen, sondern ewige Gesetze, welche lehren, dass in der schönen Kunst Schönheit walte, und dass die Schönheit vor Allem gesund sein soll, um Leben zu wirken. Eben so steht es mit der gefürchteten Schablone. Ist damit gemeint irgend ein todtes Gehäuse abgebrauchter Rahmen, so taugt sie freilich zur Schönheit nichts und wird wohl von aller echten Kritik verurtheilt werden. Ist aber damit gemeint im Allgemeinen das Typische, der Typus einer Zeit, eines Stiles, eines Künstlers, z. B. die rhythmische Periode, die in Bach, Mozart und Beethoven die klarste Vollendung errungen hat, so gehört dieses Typische allerdings zum Wesen der Kunst. Typus und Freiheit verhalten sich wie Ethos und Pathos, die im organisch gesunden Zustande untrennbar verbunden sind. Freilich gibt es der Schablonen gar mancherlei, selbst bei Wagner, der u. A. nicht erröthet, des Königs Ankunft jedesmal mit der stehenden Formel vorzutrompeten, die auf Nüchterne lächerlich, auf Fanatiker verzückend wirkt. Worin sich nun diese erstarrten Typen von lebendigen unterscheiden, erläutert der Verfasser nicht. Wir aber halten an dem fest, was uns vielhundertjährige Geschichte zeigt: der gesunde Organismus hat feste Typen, z. B. den architektonischen Rhythmus sowohl im Steinbau als im Tonbild und in der Menschengestalt*). Gibt es nun überall Triviales neben dem Genialen, oder Schablonen neben den Typen in der Welt, so erkenne man deren psychischen Lebens-Unterschied, vermeine aber nicht, ein triviales Gesicht dadurch vom Fluche der Schablone zu lösen, dass man die Nase nach hinten malt.

Die positiven Postulate Wagner's zielen dahin, ein edles Werk der Vollkommenheit im Vereine aller Künste herzustellen (122). Löbliche Absicht! aber wir möchten Thaten sehen. Nicht solche „Thaten**) des befreienden Geistes“, wie die zeitweise abgelassenen Episteln, nach unserem Verfasser „kunstgeschichtliche Denkmäler, gediegene Worte der neuen Aera“ u. s. w. (4, 8, 37, 40, 57, 133 u. a.), sondern wirkliche Thaten, d. h. Werke, die jene Vollkommenheiten darstellen. Dass Wagner diese noch nicht geleistet, gestand er früher selbst; da hiess es, man müsse nicht das Werk, sondern die Absicht, die Tendenz erwägen. Wiederum, wer die Tendenz tadelte, ward auf die Werke verwiesen; und wer Beides nicht begriff, dem rieth man, wie noch heute geschieht, mehrmal zu hören; seien doch auch Mozart's und Beethoven's Werke das erste Mal nicht verstanden! Diese Lehre ist fein ausgedacht. Dass Mozart's Don Juan in Prag, Beethoven's *C-moll*-Sinfonie in Wien gleich das erste Mal wie ein himmlisches Wetter eingeschlagen — Beides anerkannte Thatsachen! — wird hier ignorirt. Was das mehrmal Hören angeht, so ist es wie mit der Liebe. Wo nicht beim ersten Blicke ein Strahl gezündet, der eben die Sehnsucht nach dem Mehrmal erweckt, was hilft mir des klugen Meisters Rath: Du musst die Schöne erst zehn Mal gesehen haben, um sie schön zu finden! Da würde ich erstlich fragen, ob der kluge Meister wirklich so gar klug sei, und selbst dann noch langsam glauben an die Mehrmaligkeit, die mir ein hässliches Gesicht — etwa durch Gewöhnung? — schön machen soll. Nein! wer nicht wie die alten Schüler der Weisheit beim ersten Vernehmen mit Ohr, Auge und allen Sinnen leise fühlt: *ἔοικε μοί τι λέγειν* — dem hilft die Wiederholung nicht. Mag sein, dass die Schuld oft auf Künstlers und Hörers Seite gleich vertheilt und über ernste Dinge überhaupt ein Endurtheil schwer findbar ist, niemals werden wir mit dem Franzosen sprechen: *La répétition c'est un argument.*

Wie weit es möglich sei, jene „Gesammtkunst“ herzustellen, darüber hat sich früherhin Brendel treffend geäussert: die Sonderkünste seien nothwendige Entwicklungen und durch keinen Machtspruch auszulöschen. Auch Herder's Postulate (186) werden diese Wahrheit nicht aufheben. Wort und Ton in mögliche Uebereinstimmung zu bringen, ist eine vernünftige Forderung; unwahr ist, zu sagen, dass sie sich je völlig decken, so dass Poesie und Musik Eins seien. Nirgend decken einander zwei Individuen völlig, wie schon die Mathematik lehrt, indem sie selbst nur mit fingirten oder relativ gleichen Grössen operirt; denn nichts ist absolut gleich, als $a = a$, jede Grösse ist sich selbst gleich. — Poesie und Musik sind niemals so einig, dass auf keiner Seite ein Ueberschuss des Sonderlebens bleibe (171). Die gesprochene Rede wird nie und nimmer durch blosse Selbstentwicklung und Steigerung zum Gesange (147, 153), so wenig, als ein Matthisson'sches Gedicht durch Selbstentwicklung zum Oelbilde wird. — Versuche doch einer, R. Burn's oder Göthe's Lieder ohne Kenntniss anderer Compositionen einmal selbst für sich zu singen; niemals werden zwei, seien sie begabte Künstler oder nicht, denselben Ton bringen, den irgend ein Anderer bereits getroffen. Vergleiche z. B. die Worte: „Zu welchem von den Engeln hat er je gesagt“, in Hän-

*) Im Tonbilde gehört dahin allerdings die von unserem Verfasser geächtete achttactige Periode der Liedform, welche nicht auf rationalistischer Zählung beruht (178), sondern auf ursprünglichen Naturgesetzen. Der Tannhäuser-Marsch, der überall Beifall findet, hat solche typische Periode.

**) Sonderbar, dass der vielgeschmähte Wolfgang Menzel diesen Terminus, in dem sich die neuzeitliche Rede so wohl fühlt, zuerst gebraucht hat, vor dreissig Jahren, im Eingange seiner Literatur-Geschichte: „Das deutsche Volk ist arm an dem, was man sonst Thaten zu nennen pflegt ...; doch Worte gibt es, die selber Thaten sind!“

del's Messias und Bach's Weihnachts-Oratorium, wie grundverschieden sind sie betont, beide Mal trefflich! Und wo bliebe, jenes Princip zugestanden, das Postulat der Künstler-Individualität? (45.) — Ob es richtig sei, dass jedesmal das Wort, worin das Haupt-Thema des Gespräches liegt, hoch und stark gesprochen werde (153), darüber befrage man die Schwerhörigen, die auch vom besten Redner meist eher das Accidentielle als das Substantielle verstehen. Wie aber Rede und Gesang wesentlich verschieden seien, das bezeugt wider des Verfassers Absicht sein Gewährsmann Heinse (147), und längst hat es Aristoxenus bezeugt (*ed.* Meibom, S. 18), indem er den Unterschied des *λογῶδες* und *μουσικόν* aus Intervallen-Verhältnissen nachweis't: *τὸ δὲ ἐμμελὲς καὶ ἡρμοσμένον μελος ἐκ διαστημάτων συνέστηκεν.*

Den Uebergang aus der logischen in die musicalische Rede bildet das Recitativ, welches nicht mehr reiner *λόγος* und noch nicht reines *μελος* ist. Dagegen die Melodie, das eigenlebige Tonbild menschlich seelhaften Inhalts, ist in feste Umrisse — Typen, nicht Schablonen — geschlossen. Diese Grundwesenheit verwerfen und an ihrer Statt die gränzenlose *ῥοή* bringen, ist der Kern der neudeutschen Schul-Doctrin! Der Wechselbalg der Unliedform, die endlose, mit zwischenein getröpfelten Melismen durchwirkte Recitation ist eine Entwicklungskrankheit, ein misslungener und ewig misslingender Versuch, den platten Verstand mit kunstherrlichem Tonbilde zu vermitteln. — Wie bedeutsam auch die reinen und die ariosen Recitative bei Bach, Händel, Mozart u. s. w. ausgestattet seien, bei aller Gedanken-Schönheit kann doch das Herz nicht darin weilen; sie sind treibende Elemente, die wir, allein erscheinend, ohne typisch melodische Tongestalten, gar nicht ertragen könnten. Ein grösseres Tonstück ohne Recitative ist möglich, ohne Melodieen unerträglich. — Fortlaufende Melodie in vernünftigem Sinne könnte nur bedeuten die polyphone (contrapunktische) Durchführung einer oder mehrerer Melodieen, dergleichen aufs herrlichste die heiligen Lieder Palestrina's enthalten; einen Ansatz dazu zeigt auch Wagner in dem Lohengrin-Chor, der den ankommenden Schwanen-Ritter begrüsst, seinem gelungensten Werke.

(Schluss folgt.)

Die Tonkünstler-Versammlung in Weimar und die Deutsche Musik-Zeitung in Wien.

Die Nummer 33 der Deutschen Musik-Zeitung enthält eine Correspondenz aus Weimar vom 5. August über die dortige Tonkünstler-Versammlung und die musicalischen Aufführungen bei dieser Gelegenheit, welcher wir einige Notizen entnehmen, da man uns von Weimar aus nicht schreibt — die Einen aus löblichen Gründen, weil sie die Hoffnung aufgeben, uns zu bekehren, die Anderen aus Feigheit, um es mit Diesem und Jenem nicht zu verderben.

Wir ersehen daraus, dass am 5. August nach Anhörung der doppelchörigen Motette: „Singet dem Herrn ein neues Lied", von J. S. Bach sämmtliche Anwesende sich zur ersten Sitzung versammelten.

„Die Versammlung beschäftigte sich in der ersten Sitzung nach einigen einleitenden Worten des Herrn Hof-Capellmeisters Dr. Liszt und dem Eröffnungs-Vortrage des Herrn Redacteurs Brendel mit der Berathung der Statuten für den zu gründenden Musik-, *vulgo* Tonkünstler-Verein, wie dieselben in der Nummer vom 7. September 1860 der Neuen Zeitschrift und in einem nachträglich gedruckten, hier vertheilten Zusatze enthalten sind."

Ueber die Zwecke der Versammlung seit 1859 erfahren wir Folgendes:

„Bei der Versammlung in Leipzig im Jahre 1859 standen drei grosse Concert-Aufführungen mit Chor und Orchester im Programm, nebenbei Seb. Bach's *H-moll-*Messe, die Messe Liszt's, neben Schumann's Manfred-Ouverture R. Wagner's Einleitung zu Tristan und Isolde stellend. Das kostspielige Unternehmen wurde nur ausführbar durch die Municicenz eines (ungenannten) Kunst-Mäcen's. Neben dem Schönen und Interessanten, das diese Auswahl bot, trat aber zugleich die Absicht der Unternehmer, vorzugsweise neue Kunsterscheinungen zu verbreiten, deutlich hervor; ein von Herrn Louis Köhler aus Königsberg eingebrachter Antrag sprach dies entschieden und umfassend aus. Er verlangte die Bildung eines allgemeinen deutschen Tonkünstler-Vereins. Durch jährlich zu zahlende Beiträge der Mitglieder sollte die Aufführung neuer Kunstwerke bei den regelmässig abzuhaltenden Versammlungen ermöglicht, zugleich aber auch allmählich ein Capital zur Unterstützung hülfsbedürftiger Künstler angesammelt werden. Das Resultat war die Bestimmung: eine Commission sollte die Statuten entwerfen und der nächsten Versammlung zur Berathung vorlegen. Zugleich aber unterzeichneten gegen hundert Anwesende diesen Beschluss und bildeten also zunächst den Stamm des Verbandes. Die zweite Versammlung ist nun in diesem Jahre zu Stande gekommen. Wie in der vorigen ist die Ausführung grösserer Kunstwerke durch die Municicenz eines Mäcen's ermöglicht worden. Der eine Zweck des Vereins: Verbreitung der Werke jüngerer Künstler, spricht sich in den für das 3. Fest-Concert bestimmten Vorträgen von Manuscriptwerken von Componisten der Jetztzeit unumwunden aus. (S. unten.)

„Die erste Besprechung nahm gleich Anfangs, trotz der Bemühungen des Herrn Brendel, eine zu grosse Breite an, indem sie mehr als nöthig mit Einzelheiten sich befasste, und man so nach langer Sitzung nur über die allerersten Paragraphen hinweg kam.——

„Um 4½ Uhr war die Aufführung von Beethoven's *Missa solemnis* unter der Direction des Herrn Musik-Directors Riedel aus Leipzig. Ausführende waren: die grossherzoglich weimar'sche Hofcapelle unter Mitwirkung auswärtiger Künstler, der Riedel'sche Gesang-Verein aus Leipzig, der Montag'sche Gesang-Verein aus Weimar, Frau Dr. Reclam, Fräul. Lessiak, beide aus Leipzig, Herr John aus Halle (statt des im Programm aufgeführten Herrn Dr. Geyer aus Berlin), Herr Wallenreiter aus Weimar, Herr Dr. Damrosch (Violin-Solo). Die Aufführung darf man in ihrer Gesammtheit als eine gelungene bezeichnen, wiewohl die Schwierigkeiten des noch unbekannten Werkes sehr erheblich sind, und die Thätigkeit der Sänger und Spieler, die ohnedies durch die drückende Hitze in dem mit Zuhörern überfüllten Raume genug zu leiden hatten, durch den Einfluss der Akustik der Kirche eher gehemmt als gefördert wurde. Dass manche Mängel vorkamen, dass namentlich der Sopran einige Mal detonirte, nimmt dem obigen Urtheil nichts; genug, dass die Sängerinnen das fast Unmögliche beinahe möglich gemacht haben. Insbesondere verdient die Sicherheit, mit welcher Frau Dr. Reclam ihre Partie vollkommen beherrschte und mit Kraft, Entschiedenheit und Geschmack ausführte, die rühmlichste Erwähnung."

Bald danach bricht die Correspondenz mit „Fortsetzung folgt" ab.

Das oben erwähnte Programm des dritten Tages macht uns mit folgenden Werken der neuen Schule (nicht: „der neudeutschen Schule", wie die Correspondenz, der Anmaassung der Jünger derselben gemäss, sagt, denn gegen diesen Ausdruck muss jeder deutsche Componist energisch protestiren!) bekannt:

Erster Theil: „Germania", Hymne von Strachwitz, von Felix Dräseke; Orchester-Phantasie von Otto Singer; „Das Grab im Busento", Ballade von Platen, von Wendelin Weissheimer; Concertstück für Violine in Form einer Serenade von Herrn Dr. Leop. Damrosch; Lieder von H. v. Bülow und E. Lassen. Zweiter Theil: Ouverture Pastorale von Karl Stör; „Helge's Treue", Ballade von Strachwitz, von Felix Dräseke; Terzett aus „Der Barbier von Bagdad" von Peter Cornelius; zweites Concert (*A-dur*) für Pianoforte und Orchester von Franz Liszt, gespielt von Herrn Karl Tausig. Dritter Theil: Scherzo von Otto Bach; „Ariadne auf Naxos", dramatisches Gedicht von Ph. Krebs, Musik von Max Seifriz, erster Act, Nr. 1 und 2. — Eine schöne Musterkarte der Zukunft!

Begierig auf die „Fortsetzung", lasen wir in Nr. 34 der Deutschen Musik-Zeitung auf einmal:

„Die Redaction dieses Blattes ist nicht in der Lage, ihren Lesern die eben eingelaufene Fortsetzung und den Schluss des in der vorigen Nummer begonnenen Correspondenz-Berichtes mitzutheilen, aus Gründen, welche eben sowohl der Herr Einsender wie unsere geehrten Leser errathen werden nach dem Pröbchen in der vorigen Nummer, das wir leider — wir bekennen: es geschah in einer schwachen Stunde — mitgetheilt haben. Der Erstgenannte verkennt thatsächlich die Tendenz dieser Zeitschrift, wenn er meint, wir vermöchten den Bestrebungen der Weimaraner und gar dem jetzt gegründeten „„Tonkünstler-Verein"" auch nur die geringste Berechtigung zuzugestehen, oder wenn er glaubt, wir müssten die in unserem Programm verheissene „„Gerechtigkeit"" bis zur Schwäche gegenüber kunstmörderischen Tendenzen und pfiffig angelegten Anstalten ausdehnen.——Mit so genannten „„liberalen"" Gesinnungen, mit milden Ansichten über gewisse —Spelunken, welchen Bach und Beethoven als lockende und imponiren sollende Aushängeschilder dienen müssen, ist unserer Zeitung nicht gedient." . .

Wir gestehen, dass wir mit diesem Verfahren der geehrten Collegin in Wien nicht übereinstimmen. Wir halten es für sehr erspriesslich und nothwendig für die gute Sache der Musik, oder richtiger für die Sache der guten Musik, dass unsere Leser über das Wesen der „neuen" Tonkunst und über die Art und Weise, wie die Neubündler sich und ihr Treiben an- und herausstreichen, direct aufgeklärt werden, und das kann nicht wirksamer geschehen, als durch Mittheilung ihrer eigenen Manifeste und Offenbarungen. Es verlauten selbst aus den Kreisen der Freunde der „Niederrheinischen" und der „Deutschen M.-Z." doch hier und da vereinzelte Stimmen, die da meinen, wir thäten den Neubündlern zuweilen Unrecht, wir wären zu unnachsichtig und rücksichtslos gegen die Leute, die in bescheidenem Vertrauen auf ihre Werke den besten Willen für die Zukunft der Musik hegten.

Dergleichen gutmüthig Schwankende sind durch nichts besser zu kräftigen, als durch Autopsie, durch Einsicht in die Literatur- und Correspondenz-Werkstätten jener Herren. Wenn sie z. B. über F. Dräseke's Composition der Ballade „Helge's Treue" lesen (laut Mittheilung des Dresdener Journals): „Ein ausgezeichnetes Werk, reich an classischen (!) Schönheiten, allgemein anerkannt und selbst von den Gegnern bewundert, durch tiefe Innigkeit der Empfindung und freie Selbstständigkeit der Form (!?) in hohem Grade ausgezeichnet, bietet diese von keinem

Componisten der Vergangenheit oder der Gegenwart und wahrscheinlich auch nicht der Zukunft übertroffene geniale Tonschöpfung die sichere Bürgschaft für die grosse Zukunft, welche der Heros Dräseke durch seine Arbeiten der Tonkunst verschaffen wird" —, so wird dies sicherlich ein Trunk sein, „der eilig nüchtern macht" und besser wirkt, als die gründlichste Zergliederung der Missgeburt selbst, von welcher die Rede ist.

Nach Frankfurt am Main.

(Musikschule.)

Auf das Schreiben des geehrten Vorstandes der frankfurter Musikschule vom 28. August d. J., in welchem wir ersucht werden, die Erwiderung auf F. J. Kunkel's Kritik (in Nr. 17 und 18 der Süddeutschen Musik Zeitung) der Prüfung u. s. w., die der Vorstand in jener Zeitung Nr. 28 und 29 habe drucken lassen, auch in der Niederrheinischen Musik-Zeitung mitzutheilen, müssen wir erklären, dass wir dergleichen Aufsätzen, die nur locales und persönliches Interesse haben, keinen Platz einräumen können. Wir haben aus Kunkel's Kritik nur das aufgenommen, „was für Einrichtung von Musikschulen überhaupt Interesse haben konnte", und haben ausdrücklich gesagt, die scharfe Kritik der Prüfung könne weitere Kreise nicht interessiren (Nr. 20, S. 158). — Aus demselben Grunde haben wir auch einer uns zugesandten „Replik" auf die Erwiderung des Vorstandes in der Süddeutschen Musik-Zeitung die Aufnahme verweigern müssen.

Gern sind wir indessen bereit, Berichtigungen von Thatsächlichem aus der „Erwiderung" mitzutheilen, wie hiermit geschieht.

„Folgen wir der Berechnung Kunkel's und nehmen dabei das günstige Anwachsen des Fonds der Mozart-Stiftung in den letzten Jahren als Maassstab an, so wird es voraussichtlich noch mindestens 8 bis 10 Jahre dauern, bevor das Conservatorium ins Leben tritt, und so lange braucht unsere Stadt doch nicht ohne Musikschule zu sein.

„Wir werden einer Vereinigung mit der Mozart-Stiftung durchaus nicht abgeneigt sein, wenn sie sich thunlich erweis't; wenn nicht, so bestehen die beiden Anstalten, so lange sie bestehen können; und wir wüssten nicht, warum, wenn sich Frankfurt noch zehn Jahre lang so vergrössert, wie in den letzten Jahren, nicht alsdann hier sowohl wie in Berlin oder Dresden zwei solche Anstalten sollten bestehen können.

„Unserem Plane macht nun Kunkel ferner den Vorwurf, dass er mehr verspreche, als geleistet werde. Unser jetziger gedruckter Plan enthält, das sieht jeder Unbefangene, nur das Allernothwendigste. Einen ausführlichen, ins Einzelne gehenden Plan werden wir erst dann drucken lassen, wenn wir noch ein paar Jahre Erfahrung gesammelt haben.

„Ein gemeinsames Schullocal ist, das bestreiten wir gewiss nicht, der Würde eines solchen Instituts angemessen, und wir werden unser Möglichstes thun, unseren eigenen Wünschen nach einem solchen zu genügen; aber von so grosser praktischer Wichtigkeit ist es nicht.

„Unsere Einnahme besteht nicht, wie Kunkel sie berechnet, aus 11 Mal 154 Fl.; denn unser Plan besagt: Einheimische können sich gegen ein Honorar von 42 Fl. an einem einzelnen Fache betheiligen. Hat denn Herr Kunkel bei der Prüfung genau darauf geachtet, wie viele Schüler in einem Fache und wie viele in mehreren geprüft wurden? Wenn er dies gethan, dann urtheile er, ob man uns bis jetzt zumuthen konnte, ein Local zu miethen.

„Dass wir den theoretischen Unterricht bei Schülern und Schülerinnen verschieden behandeln, würde ein Wohlwollender ganz anders auszulegen wissen, als Kunkel.

„Dass noch keine Geschichte der Musik gelehrt wurde, geschah im Einverständnisse mit den Eltern der betreffenden Schüler. Diejenigen, welche Anspruch darauf haben, erhalten den Unterricht noch; er hat nur einjährigen Cursus, und da jene Schüler der Anstalt drei Jahre angehören, so ist noch Zeit genug dazu. Zum Ensemblespiel wird sich selten im ersten Halbjahre Gelegenheit finden. Chorgesang? . . . Ein singendes Mädchen und ein paar Knaben im Alter der Mutation?? . . .

„„Nicht einmal ein Prüfungsplan kam am 28. März zu Gesicht!"" „Prüfungspläne waren im Saale angeschlagen."

Tages- und Unterhaltungs-Blatt.

Köln. Se. Majestät der König haben statt des von Seiten der Stadt angebotenen *Bal paré* ein Concert auf dem Gürzenich gewünscht, welches am Sonntag den 15. September unter Leitung des Herrn Capellmeisters Hiller und Mitwirkung sämmtlicher hiesiger musicalischen Kräfte Statt finden wird.

Crefeld, 2. Sept. Gestern wurden unsere Winter-Abonnements-Concerte durch eine sehr gelungene Aufführung von J. Haydn's „Schöpfung" unter der tüchtigen Leitung des k. Musik-Directors Herrn Herm. Wolff vor einem ungewöhnlich zahlreichen Zuhörerkreise eröffnet. Das Orchester bestand aus 50 Instrumentalisten, im Chor zählten wir im Sopran 40, im Alt (durch Knabenstimmen verstärkt) ungefähr eben so viel, im Tenor 35, im Bass 40 Mitwirkende. Die Chöre wurden mit Sicherheit und schönem Stimmenklange ausgeführt und machten einen herrlichen Eindruck. Die Solo-Partieen sangen Fräul. Marie Büschgens von hier, Herr Hill von Frankfurt am Main (Bass) und ein hiesiger Dilettant (Tenor). Fräul. Büschgens hat bedeutende Schritte zur künstlerisch vollkommenen Ausbildung ihrer schönen Stimme und ihres Gesang-Talentes gemacht. Herrn Hill's Leistungen sind rühmlichst bekannt; er gehört jetzt zu den besten Oratoriensängern. Mit dankbarer Befriedigung wurde die sehr ansprechende Ausführung der Tenor-Partie aufgenommen.

Mainz. Die Liedertafel veranstaltete am 18. August ein Morgen-Concert, in welchem Herr Rühl zum ersten Male als Dirigent derselben auftrat. Da wir zur Sommerzeit dahier kein vollständiges Orchester zur Verfügung haben, so wurden nur kleinere Compositionen mit Clavierbegleitung vorgeführt, bei denen jedoch Herr Rühl sein bedeutendes Directions-Talent, sowohl was das Einstudiren als die Executirung betrifft, recht glänzend bewährte, indem sämmtliche Gesangs-Vorträge in richtiger Auffassung und fein nuancirter, geschmackvoller Ausführung nichts zu wünschen übrig liessen. Die bedeutendste Nummer des Programms war Mendelssohn's Hymne für eine Sopranstimme mit Chor und Orgelbegleitung, an welche sich anschlossen: Gebet von J. N. Schelble, *Salve Regina* von Hauptmann, Wanderer's Nachtlied von Schnyder von Wartensee und zwei Quartette von Niels Gade, sämmtlich für gemischten Chor. Das Solo in der Mendelssohn'schen Hymne sang Fräulein A. Litechner, welche ausserdem noch eine Arie aus den Puritanern und Variationen über den *Carneval de Venise* vortrug und den Ruf einer ausgezeichneten Coloratursängerin rechtfertigte. Herr Leopold Brassin (jüngerer Bruder des rühmlichst bekannten Pianisten, trug Beethoven's *F-moll*-Sonate und einige Salonstücke eigener Composition vor. Wir lernten in Herrn Brassin einen talentvollen, mit einem hohen Grade von technischer Fertigkeit begabten jungen Künstler kennen, der nicht nur die in jeder Beziehung schwierige Sonate Beetho-

ven's grösstentheils mit richtigem Verständniss und tadelloser Technik vortrug — nur die nöthige Kraft schien an manchen Stellen zu fehlen —, sondern auch in den kleineren Sachen sich als gewandter und eleganter Salonspieler bewährte. Eine Bemerkung können wir nicht unterdrücken, wenn sie auch voraussichtlich nichts nützen wird, denn sie bezieht sich auf die meisten Pianisten der neueren Schule; dieselbe betrifft nämlich die von Herrn Bressin, wie von so vielen seiner Kunstgenossen angenommene unleidliche Manier, mit dem ganzen Körper zu spielen. Wer je die älteren Meister, Hummel, Moscheles, Thalberg u. s. w. gehört und gesehen hat, wird sich mit Vergnügen der noblen Ruhe erinnern, mit der sie nicht nur die grössten Schwierigkeiten überwanden, sondern auch dem tiefsten Gefühle Ausdruck zu geben wussten, ohne diesen Ausdruck durch convulsivische und im höchsten Grade störende Bewegungen des ganzen Körpers verstärken zu wollen. (Südd. M.-Z.)

In Graz ist die Stelle eines artistischen Directors des steiermärkischen Musik-Vereins mit 600 Fl. W. W. Gehalt zu besetzen. Auskunft ertheilt die Direction d. st. M.-V., Graz, Burgstrasse 9. Anmeldung bis 30. October d. J.

Ostende. Am Samstag den 24. August fand hier ein festliches Concert im Casino unter der Direction des Herrn J de Glimes, Professors der Gesangkunst in Brüssel, Statt. Se. Majestät der König von Preussen, Prinz Georg von Preussen und der Grossherzog von Baden beehrten die Versammlung der bedeutendsten und gewähltesten Kunstfreunde mit ihrer hohen Gegenwart. Die Nachfrage nach Eintrittskarten war so gross, dass mehr als 400 Personen abgewiesen werden mussten, wesshalb Herr de Glimes auf Montag ein zweites Concert veranstaltete, welches dasselbe Programm hatte, aber nicht dieselben allerhöchsten und hohen Kunstgönner zu Zuhörern. Die ausführenden Künstler waren Signora Trebelli und Herr Theodor Formes, der k. Hof-Opernsänger von Berlin (Tenor), die Gebrüder de Munck aus Brüssel, Violinist und Violoncellist, und ein Herr Gouchou (?), Pianist. Herr de Glimes hatte das Ganze vortrefflich organisirt und begleitete am Piano. Die Palme errangen die Gesanges-Vorträge, namentlich machte die Verschmelzung der schönen Stimmen der Signora Trebelli und des Herrn Formes einen ausserordentlich schönen Eindruck.

Kopenhagen. Am 30. August starb hier Franz Joseph Gläser, k. Hof-Capellmeister, geboren 1798 zu Obergeorgenthal in Böhmen, am bekanntesten durch seine Oper „Des Adlers Horst".

Verantwortlicher Herausgeber: Prof. *L. Bischoff* in Köln.
Verleger: *M. DuMont-Schauberg*'sche Buchhandlung in Köln.
Drucker: *M. DuMont-Schauberg* in Köln, Breitstrasse 76 u. 78.

Niederrheinische Musik-Zeitung

für Kunstfreunde und Künstler.

Herausgegeben von Professor *L. Bischoff.* — Verlag der *M. DuMont-Schauberg*'schen Buchhandlung.

Nr. 37. KÖLN, 14. September 1861. IX. Jahrgang.

Richard Wagner. Von F. Müller.

(Schluss S Nr. 36.)

Stellt nun die neudeutsche Schule diesen Bemerkungen entgegen was Wagner erreicht hat, den Erfolg und die Wirkung seiner Werke auf die Masse, so achten wir diese keineswegs für verächtliche Zeugnisse, sobald die Thatsache festgestellt ist. Als vollendet (0. 160) erkennen wir die Thatsache aber nicht an; wozu wäre dann das ganze Buch von Franz Müller geschrieben, wenn nicht er und die Seinen dürsteten und schrieen nach der zu erobernden Anerkennung? wozu der Oberschimpf auf „die" Kritik (54), nämlich die abfällige, wenn sie nicht unbequeme Wahrheiten enthielte? — Auch finden wir in Fr. Müller's Schrift wenig von den verheissenen Quellen und Urkunden (8), desto mehr Citate, Motto's, Reminiscenzen von dem, was vor ihm ein weiser Mann gedacht. — Warum sind übrigens von den sehr zahlreichen ungünstigen pariser Zeugnissen, welche die Niederrheinische Musik-Ztg. d. J. Nr. 13—15 ausführlich wiedergibt, gar keine mitgetheilt? sie gehören doch auch zum Quellen-Studium der Wolke von Zeugen, und der verzückt lobende Gasperini steht allein. Bisher befinden wir uns noch im hitzigen Stadium des Parteifiebers, welches durch die wankelmüthige Presse nur erhöht, nicht auf sein wahres Maass gebracht ist. Wir legen nicht zu viel Gewicht auf Aeusserlichkeiten, wenn wir dennoch bemerken, dass wir ein mit königlichem Pompe aufzuführendes Werk, das der Meister selbst noch nicht vollkommen gehört zu haben bekennt, nicht für volksthümlich halten. Ueber die pariser und wiener Spectakel-Scenen, was ihr wahrer Gehalt gewesen, ist noch kein Schiedsrichter gefunden. Der Eine sagt, es sei nationale Rancune im Spiel, der Andere, etwas salziger, es habe sich beider Orten um die Claque gehandelt, diese wiederum hange mit zarten Fäden an den Winken der morgenländischen Banquiers, die in Paris dem abendländischen Mogul zum Trotz eine Baisse veranstaltet hätten, worauf dann die wiener Bluts- und Muthsfreunde *per antithesin* die Hausse gewollt. Beide Inzichten, an sich zwar seltsam genug, aber bezeugt von gleich respectabeln Stimmen, erscheinen desshalb nicht ganz grundlos, weil sie wiederholt schon da gewesen seit der neuen Aera, die mit H. Heine beginnt. Sei dem, wie ihm wolle: der Verfasser selbst gibt Anlass, ihrer zu gedenken, wenn er den Berlioz patriotisch geisselt für die Undankbarkeit am gastlichen Deutschland, das ihn einst erkannte und aufmunterte („aufmunterungsbedürftig", vgl. S. 40), als er im eigenen Mutterlande verkannt und verfehmt war (180, 181]; für solche Güte hätte er sich erkenntlich beweisen müssen—*laudare laudatorem, laudari a laudato* .... und nicht den deutschen Gegnern Wagner's Waffen zum Streite, Stroh zum Brande liefern sollen! Aber die Nemesis naht! Liszt wird vielleicht eine Antwort ablassen, um die heuchlerische Perfidie und Blasphemie des Franzosen aufzudecken (179—183)! — Was über Claque und Banquiers hier weiter zu sagen wäre, ist so geheimnissvoll offenbar, dass wir unsere Leser damit nicht ermüden und es ihrem Scharfsinne überlassen, mit eigenen Augen zu sehen, wie ehrlich und unparteiisch die Sache zugeht, wo Lob und Tadel contractmässig auf Wechsel ausgezahlt wird, seitdem Jakob Meyer Beer diese Kunst systematisch gelehrt hat. Uebrigens können wir Beweise bringen dafür, wie schon seit dreissig Jahren leider auch in deutschen Residenzen der organisirte Beifall von oben herab bestellt und geleitet war, ganz wie zu Nero's des Tyrannen Zeit, der dieses Gift in die Kunst zuerst einschwärzte.

Wagner's Streben nach würdigen Opernstoffen ist vernünftig und löblich. Eine volksthümliche Oper, die nicht französisch und italiänisch, sondern deutsch sei nach Inhalt und Form, das ist ein grosses Ziel, dessen Erreichung zwar schon Händel und Mozart im Sinne trugen, aber nicht durchführen konnten. Gut, wenn ein Grösserer

kommt, dem es gelinge. „Wagner ist es bereits gelungen", so lautet die oft wiederkehrende Thesis der Partei, bald unbedingt, bald zart limitirt.—Ob nun zu diesem Zwecke die Kunst selbst von Grund aus umzugestalten und die beiden schwesterlichen, aber grundverschiedenen Künste des Wortes und des Tones in untrennbare Einheit zu binden seien: diese Frage fühlten wir uns genöthigt, aller Geschichtserfahrung gemäss zu verneinen. Die theoretische Behauptung von der Möglichkeit bringt uns nicht weiter. Vorerst genügt uns, in den vorhandenen Werken der wahren Meister die specifische, in sich vollendete Kunst zu geniessen, welche die Mutter der Theorie ist, nicht deren Tochter. Shakespeare's Dramen würden nicht vollkommener, wenn man durch Musik und bengalische Flammen ein Gesammtkunstwerk darauf pfropfte; und umgekehrt, auch die echte, weil specifische, dramatische Musik ist wahrlich vorhanden in den herrlichen Opern von Scarlatti, Purcell und Händel, lange bevor Gluck die prosaische Illusion zum Princip erhob. Der aber war besser als sein Princip, und seine Opern sagen mehr und Höheres, als seine Dedications-Vorreden.

Jene subjectiven Principien bis ins Einzelne hinein gültig zu stellen, wie die neudeutsche Schule versucht, ist nicht minder consequent, wie manche Irrthümer es schon gewesen, die sich durch die äussere Energie ihrer Vertheidiger eine Weile lang behaupten, bis sie vor einem anderen Zeitgeiste zerschellen, und die Geschichte sie richtet. Dass der Genius Wahres und Falsches früher erblicke, als Andere, daher zu Zeiten Zukünftiges ahne und weissage (94, Anm.), ist ganz richtig gesagt, insonderheit vom echten, weltbewegenden Genius, der hierin nur die Einfalt und Tiefe seines Gemüthes bezeugt. Falsch ist, dass jeder Genius nur der Zukunft arbeite, nur von ihr erkannt werde (55, 56 u. a.); vielmehr haben Sophokles, Raphael, Shakespeare, Göthe, Mozart ihrer Gegenwart ihre Werke zugedacht und sind von ihrer Gegenwart mit Begeisterung empfangen. — Wenn es aber wahr sein sollte, dass der Genius nur vom Genius verstanden würde (55), so wäre das doch bedenklich; ob nun unser Verfasser selbst ein Genius, oder ob er selbst Wagner nicht verstanden—, so indiscret sind wir nicht, danach zu fragen; wie aber soll's mit dem süssen Pöbel werden, mit der „Mitwelt und Nachwelt, die zur Assimilirung des Kunstwerkes verpflichtet sind" (168)? — Die „Wagner-Frage" ist eine ernste Sache, für die Gegner nicht minder, als für Wagner's Freunde. Möge darum auch mit ernster, gründlicher Forschung in die Sache eingedrungen werden, um die es sich handelt. Eben diesen Ernst vermissen wir bei dem sonst gewandten, geistreich schreibfertigen Verfasser, vornehmlich in dem Hauptstück IV., wo eine Reihe von Zeugnissen (darunter einige obscure Namen, z. B. de St. Mard, Callières u. s. w., 75, 76) zusammengestellt wird, ohne irgend eine systematische Ordnung weder der Zeit, noch der Nationen, noch der Ideen.— Und lässt man dies allenfalls hingeben des sonst schätzbaren Materials wegen: so nimmt es Wunder, dass der Verfasser getrost alle durch einander hinschreibt, mögen sie für oder gegen die Wagner'sche Thesis von der dramatischen Musik (45, 46) zeugen. Denn wenn auch Gluck und Herder, und Lessing theilweise, die Thesis stützen, so spricht dagegen Wieland offenherzig aus: „Handlung kann nicht gesungen werden" (100); Artaud, obwohl dem griechischen Declamations-Principe hingegeben, gesteht doch zu, dass nicht alle Prolation, d. h. Mehrtonigkeit, einer Sprechsylbe verwerflich sei (108); Beaumarchais zeigt, wie die Oper weder Tragödie noch Komödie sei (113), und doch dramatisch?! ja, er lobt gar ein einfaches, rührendes und fröhliches Lied (117, 118); und Heinse, die Haupt-Autorität geistreicher Dilettanten, dem bei manchen Ungeheuerlichkeiten doch nachzurühmen ist, dass er die Dinge, wovon er spricht, selbst erlebt und geschaut hat, behauptet gar, der Sprach-Accent sei nicht die Quelle der Musik (153), schnurstracks zuwider der Auffassung von Rameau's Neffen bei Diderot: *Musices seminarium accentus!* (152.)—

Das platte Illusions-Princip, welches bald gepriesen, bald verworfen wird, sollte billig nach Tieck's und der Romantiker emsigen Untersuchungen sein Urtheil empfangen haben; dessen ungeachtet macht der Verfasser diesen überwundenen Standpunkt wiederholt geltend mit Hülfe vieler Citate (105, 113, 125, 149), während unvermerkt Wieland's Wort einschleicht, wonach die Musik die Sprache des Singspiels ist, und nach platter Natürlichkeit nicht fragt (99). Will also Jemand durchaus wissen (wie Muratori, S. 78), ob es je erhört sei, dass eine Person dieselben Worte im gemeinen Leben öfter wiederhole, so lautet unsere Antwort freilich: Ja; aber auch die „unwahrscheinliche Wort-Wiederholung" (79, 80) hat mindestens so viel Recht, wie der grüne Wald bei Lampenlicht auf den Brettern, welche die Welt bedeuten.

Was hier ausführlich über Wagner's Person gesagt ist im zweiten Hauptstücke, trägt durchaus den Stempel eifriger Parteiliebe und gibt mehr Reflexionen als Thatsachen. Die alte Lehre, die sich bei manchem Genius, z. B. Homer, Herodot, Tacitus, Wolfram v. Eschenbach u. A., so ziemlich bewährt hat, dass man nämlich das Werk ohne Wissen vom Schöpfer aus sich selbst verstehen müsse, wird hier „relativ berechtigt" (14) genannt; dagegen ist es Wagner's—„solchen Künstlers!" — „gerechte Anforderung, dass, wer ihn verstehen wolle, ihn so sehe, wie

er nach Leben und Gemüth u. s. w. wirklich ist" (14, 16, 22). Nun, wir erfahren denn — zwar nicht alle *ante acta* von Dresden bis zur Schweiz, wo er, gastlich aufgenommen, ungastlichen Dank erwies u. s. w. — aber doch das Wichtigere: er findet seine „ideale Richtung" durch die Schriften H. Heine's und Jung-Deutschlands (16), er empfindet Drang nach einer glänzenden Zukunft in Paris (der nationale deutsche, den Ruhm verschmähende Genius! S. 17 — 163), fühlt Sehnsucht und heisses Liebes-Verlangen (18, 21). Es scheint uns die Sache seines Schützlings nicht zu gewinnen, wenn der Verfasser gewöhnliches Menschenleid, dergleichen auch Andere und Bessere, als er, durchgekämpft haben, zu einer ungeheuren Windhose aufbläht, die zur Erklärung des Tannhäuser nicht so viel hilft wie das ABC. Unser einem wird die „Analyse" als lieblos verboten (53); der Verfasser dagegen leistet nicht bloss diese, sondern gar eine analytisch-synthetische Exegese (161) des Lohengrin, wo, was wir dankbar erkennen, der Versuch einer Position nach jenen langen Verneinungen gemacht wird. Die Thesis zu erweisen, welche nicht erweisbar ist, gelingt auch hier nicht; sonst ist dies die gelungenste Partie des Buches. — Die ganze Persönlichkeit Wagner's aus dem Spiele lassend, bemerken wir über seine künstlerische Bedeutung nur Folgendes, was ausser der geschlossenen Partei für gültig erkannt ist. Die Begabung Wagner's im Ganzen genommen ist eine mehr dilettantische als künstlerische. Von seinen poetischen Erzeugnissen ist zuzugestehen, dass sie stellenweise zündend oder entzündlich, öfter eintönig, sehr oft wunderlich und unverständlich, ohne Nachlesen im Textbuche kaum zu begreifen sind. Wie kernlos die Ideen und unklar die Anlage, zeigt unter Anderem Lohengrin, dem es gänzlich an der dramatischen Exposition fehlt. Denn den Gral, den das heutige Volk nicht kennt, soll es von vorn herein voraussetzen, glauben, ohne zu schauen! Der ganze Gral-Mythus wird nicht, wie die gesunde Vernunft (im Drama) fordert, vor Augen gestellt, sondern hinterdrein — gelegentlich — recitativisch erzählt; das Geheimniss des Gral-Ritterthums, der Knotenpunkt der Katastrophe, wird nicht motivirt, wie in Wolfram's Parcival, sondern octroyirt. Das soll dramatisch sein? — In Wagner's so genannt philosophischen, eigentlich nur discursiv kritischen Schriften sind manche geistreiche *aperçus*, treffend ausgesprochene Wahrheiten; dennoch das Ganze, z. B. in „Oper und Drama", von ungenügender Wirkung, weil Phrase und Subject überwaltet, Object und Gehalt aber nebelig und unentwickelt sind; daher muss man den Kern seiner agitatorischen Thesen mehr errathen oder selbst hinzudichten, nämlich den Inhalt des Ideals einer kommenden Zeit, dessen Nothwendigkeit darzustellen überdies ganz andere philosophische Kunst und Gaben fordert, als ihm gegeben sind. — Heisst es aber auch bei seinen theoretischen Werken: „Ihr müsst es zwei Mal lesen!" so möchten wir einen Preis darauf setzen, wer sich als Doppelleser auswiese. — Bei diesen sichtbaren und fühlbaren Mängeln, die mehr Schwäche als Uebermuth und Ueberkraft bedeuten, lassen wir übrigens Wagner's wirkliches Verdienst ungeschmälert, dass er nicht allein die Unwürdigkeit der heutigen Opern-Misere darlegt und geisselt, sondern auch den Weg des Besseren andeutet: die Ausbeutung vaterländischer Sagenstoffe. Solche gute Andeutung ist aber noch keine Anbahnung. Wagner ist, im besten Sinne genommen, ein Vorläufer, vielleicht der Vorbote eines neuen Ideals; dass er ein solches mit gestalten helfe, wird denen, die sein bisheriges Wirken und Leisten durchschaut, immer unwahrscheinlicher.

Haben wir länger als billig bei einem Buche verweilt, welches mehr der Farbe als des Gehaltes willen merkenswerth ist, so schliessen wir nun, um nicht bloss zu verneinen, mit dem gegentheiligen Manifeste derer, die für Gegner des Fortschrittes gelten, sich selbst aber für bescheidene Freunde der Kunst halten. Dass die Kunst in Ehren stehe, ist ein Wunsch, den sie mit den Gegnern gemein haben. Solche ehrenwerthe Kunst aber scheint ihnen diejenige, welche, wie alles, was grösser ist, als der Mensch, zugleich demüthigt und erhebt, die Seele befreit und erhöht, ein beseligtes Dasein der Verklärung vorstellt. Und das echte Kunstwerk soll die Leidenschaften reinigen, sänftigen, versöhnen*). Wo es Leidenschaften erregt, führt es dieselben auch zum Ziele, welches nicht Zerreissung ist, sondern Friede; das gesunde Leben des Ganzen fordert, dass das Ethos überwalte, das Pathos aus dem Ethos hervorgehe und dahin zurückkehre. Ethos ohne Pathos ist möglich, Pathos ohne Ethos ist Krankheit und Unsinn. — Wie man von einer vernünftigen Rede verlangt, dass sie heute verstanden werde, nicht übers Jahr, so ist es auch kein unbilliges Verlangen, das Kunstwerk in der Gegenwart zu verstehen und nicht monumental aufs Elysium vertröstet zu werden. Die echte Kritik — z. B. die von O. Jahn und Fr. Chrysander geübte —, welche „von einem festen, klaren Ideal getragen wird" (32), kann nichts Anderes wollen, als dass das gesunde Schöne ins Leben trete. Darum strebt sie im Kunstwerke vor Allem das Seiende zu erkennen, das substantielle Ethos, den Lebenskern; erst nach ihm wird das accidentielle Beiherwerk, die Zierathen, Effecte und Zufälligkeiten erwogen. Unbekümmert, so weit das möglich, um den Geist der Zeit (136), trachtet sie gleichwie der echte Künstler dem

*) S. 78 wird Quintilian als Gewährsmann dieses Satzes aufgeführt, den zuerst Aristoteles gesprochen hat.

Ewigen nach. Ihrer Schranke wohl bewusst, sucht sie, dem Gegner gerecht zu werden, ihn zu hören, innerlich zu vernehmen, und fühlt diese „musicalische Pflicht*“) eben jetzt um so dringender, je mehr sich die Tonkunst bethätigt als grosse, ja, dämonische Lebensmacht zum Heil und Verderben der Seelen.

Damit wir den Verfasser überzeugen, dass wir sein Buch nicht flüchtig gelesen, führen wir zum Behuf einer verbesserten zweiten Auflage diejenigen Druck- oder Schreibfehler auf, die uns aufgefallen sind in dem übrigens sehr wohl ausgestatteten Drucke:

S. 165, 7 hervorquillend, statt quellend, vergl. 197, 5, und S. 187, 17 Musik, statt Poesie. — S. 164, 18, 19 ist eine unverständliche Stelle, ob verdruckt, ist uns nicht klar geworden. E. Krüger.

Theodor Zimmers.

(Nekrolog.)

Vor wenigen Tagen geleiteten die Bürger Aachens in grosser Anzahl einen Mann zu seiner letzten Ruhestätte, der seit sechszig Jahren als braver, wackerer Künstler unter ihnen lebte und wirkte, und dessen Bedeutung für die Stadt Aachen und ihren musicalischen Fortschritt nicht unterschätzt werden darf.

Theodor Zimmers ist es, von dem wir reden, Theodor Zimmers, dessen Compositionen seit vierzig Jahren in allen Kirchenchören gesungen wurden, und die sich sowohl durch Deutschland, als durch Belgien und Frankreich weit verbreitet haben, Theodor Zimmers, dessen hervorragendes Unterrichts-Talent eine grosse Menge von musicalischen Schülern und Schülerinnen in unseren Mauern und auswärts herangebildet hat, von denen sehr viele Tüchtiges leisten und ihrem Lehrer Ehre bereiten.

Zimmers erblickte das Licht der Welt am 6. December 1783 in Aachen und verliess diese Stadt nie bis zu seinem am 24. August d. J. erfolgten Lebensende, brachte also 78 Jahre unter uns zu. Einer achtbaren Bürgerfamilie entsprossen, wandte er sich bald durch Neigung und inneren Trieb zur Musik hin, die er Anfangs als Dilettant betrieb und erst dann als Lebenszweck erfasste, als äussere Umstände und der Rath seiner vielen Freunde, die seine über das Gewöhnliche hervorstechende musicalische Begabung erkannten, ihn in die Bahn führten, in welcher er später so schöne Erfolge errang. Mit dem musicalischen Unterrichte sah es in den Jahren, wo Zimmers zu lernen begann, ziemlich schlecht in unseren Mauern aus; die stürmische, allem künstlerischen Streben abgeneigte Zeit liess weder Lehrer noch Lernende aufkommen. Er war daher für sein Fortkommen in der musicalischen Kunst mehr auf seinen eigenen Fleiss angewiesen, und man könnte ihn nicht mit Unrecht sowohl in Bezug auf Composition als auf Clavierspiel einen Autodidakten nennen.

Als er es dahin gebracht hatte, dass er am Clavier geläufig und mit Sicherheit den Gesang begleiten konnte, zog ihn der damalige musicalische Mäcen Aachens, der auch in weiteren Kreisen bekannt gewordene Dr. Solders, zu seinen häuslichen musicalischen Aufführungen heran, und hier war es, wo das aufstrebende Talent des jungen Mannes Nahrung und Entwicklung fand. Hier wurde viele und gute Musik gemacht, hier war der Centralpunkt, wo sich fremde und einheimische Künstler versammelten; und so wie er dadurch das Beste jener Zeit zu hören bekam und selbst thätig mit eingriff, so bot ihm auf der anderen Seite die reichhaltige musicalische Bibliothek seines Gönners Gelegenheit, zu lernen, die Meisterwerke Mozart's, Haydn's und ihrer Zeitgenossen Winter, Martini, Paësiello, Cimarosa, Righini u. s. w. zu studiren und seine Kenntnisse der musicalischen Composition zu vermehren. Der öffentlichen Aufführungen waren damals wenige, das Vereinswesen war so gut wie gar nicht ausgebildet; allein zuweilen versammelten sich die zerstreuten Kräfte doch zu einer musicalischen Gesammt-Production. So hatten wir noch vor Kurzem Gelegenheit, einen Concert-Zettel aus dem Jahre 1803 oder 1804 zu sehen, laut welchem im Redoutensaale „Die Schöpfung“ von Haydn durch ein Orchester von etwa dreissig und einen Chor von zwölf Mitgliedern, Herren und Damen, aufgeführt wurde. Solche Concerte dirigirte damals Herr Dr. Solders, und Zimmers war am Clavier.

Allein nicht immer blieb er am Clavier. Während des aachener Congresses 1818, so wie lange vor und nach dieser Zeit, sehen wir ihn selbstständig die Concerte Aachens vorbereiten und leiten, sehen ihn, wie er vor den gekrönten Häuptern des Congresses in kurzen Beinkleidern, weissseidenen Strümpfen u. s. w. seine Stellung am Diri-

*) H. v. Bronsard hat ein Buch dieses Titels geschrieben, welches in Leipzig bei Matthes die zweite Auflage erlebt hat. Wir empfehlen das Büchlein allen denen, die über die „Ehrlichkeit, Hoheit und Uneigennützigkeit des Triumvirats Berlioz, Liszt und Wagner“ sich näher unterrichten wollen. — Berlioz, das ist das Spasshafte bei der Sache, ist hier bei Bronsard noch (ganz richtig) zur Wagner'schen Richtung gerechnet, während Fr. Müller ihn schon als Abtrünnigen ächtet, ja, eigentlich als nimmer Freund gewesenen brandmarkt. Wagner contra Berlioz ist übrigens schon zu lesen in der augsb. Allg. Zeitung, 1852, Nr. 351, nach einem Aufsatze in den Grenzboten. Was wäre an dieser kritischen Misere zu erwähnen; wenn nicht jene Zukünftler in Einem fort docirten und excerpirten und registrirten, was dieser und jener über diesen und jenen einmal gesagt!

gentenpulte einnimmt und Concerte zum Besten der Armen leitet, die unserem Armen-Budget einen Reinertrag von 7000 Fr. zuführten, wie er unter Anderen die Sängerin Catalani so vortrefflich begleitet, dass diese ihm glänzende Propositionen macht, um mit ihr nach Italien zu reisen, welche Propositionen ihn zwar einen Augenblick schwanken machten, jedoch nicht bewegen konnten, seinen heimatlichen Heerd zu verlassen.

In diese Zeit fällt auch seine Berufung als Organist an St. Peter, welche Stellung ihm Veranlassung gab, sich mit Kirchenmusik mehr zu beschäftigen, als es vielleicht bis dahin der Fall gewesen. Denn war auch Oratorien- und Kirchenmusik dem Kreise, welcher sich um Dr. Solders gebildet, nicht fremd, so war doch das dramatische Element, die Opernmusik, vorherrschend. Die neue Stellung als Organist aber wurde ihm ein Anfeuerungsmittel, sich zunächst mit den Compositionen für die Orgel und dem, was die grossen Meister seit Seb. Bach uns für dieses Instrument aller Instrumente überliefert haben, näher bekannt zu machen, dann auch die Gesangwerke für die Kirche eifriger zu studiren, indem ihn von vorn herein die Idee beschäftigte, zu St. Peter einen tüchtigen Gesangchor zu schaffen und heranzubilden. Und dieser edleren, ernsteren Muse der Kirchenmusik ist er dann auch bis an sein Ende treu geblieben; in ihr lebte und webte er, und in ihrer Sphäre hat er sich auch für die Nachwelt verdient gemacht.

Zunächst für seinen heranwachsenden Kirchenchor schreibend, schuf er eine Menge vom Leichteren zum Schwereren fortschreitender drei- und vierstimmiger Messen, Cantaten, Tedeums, Benedictionen u. s. w., welche er nachher zum Theil in Druck herausgab, und die vermöge ihrer im Ganzen leichten Ausführbarkeit, ihrer schönen rhythmischen und melodischen Gestaltung bald Gemeingut aller Kirchenchöre wurden und noch heute in vielen derselben, namentlich auf dem Lande, das Haupt-Repertorium bilden. Diese Werke schrieb er meist mit Orgelbegleitung, instrumentirte jedoch manche derselben für den Gebrauch in unserer Domkirche, wo bekanntlich an jedem Sonntage eine musicalische Messe mit ganzem Orchester aufgeführt wird. Ja, später, als er Dom-Organist wurde und mit diesen regelmässigen sonntägigen Aufführungen in nähere Berührung trat, componirte er noch mehrere grössere Messen und Cantaten mit vollständigem Orchester für diesen Zweck, die zum Theil noch im Gebrauche sind. Alle diese Werke charakterisirt der Stempel inniger Frömmigkeit, starken Glaubens und freudiger Hoffnung. Vom Standpunkte der Kunst aber begegnen wir in denselben einem frischen, productiven Geiste, abgerundeten künstlerischen Formen, schönen, wenn auch nicht immer neuen, Melodieen, vielem Fluss und Schwung und mitunter werthvollen contrapunktischen Gestaltungen.

Indess beschäftigte er seinen Kirchenchor zu St. Peter nicht bloss mit seinen Werken; er benutzte diese eigentlich nur als Uebungsstufen zu den schwierigeren Messen und Cantaten von Haydn, Mozart, Beethoven (*C-dur*), Cherubini u. s. w., die später in dem Repertorium seines Chors vorherrschten. Der Chor wuchs aber nach und nach so an, dass die Räumlichkeiten zu enge wurden, und die Uebung, welche Sänger und Sängerinnen hier genossen, kam anderen musicalischen Bestrebungen unserer Stadt, so wie auch den damals entstehenden rheinischen Musikfesten zu Gut. Gegen das Jahr 1825 oder 1826 wurde die Stelle des Dom-Organisten vacant und Zimmers alsbald zu derselben berufen, da man auch nicht leicht einen Würdigeren zu diesem Posten hätte finden können. Denn in der Behandlung der Orgel war er Meister, und seine Improvisationen auf derselben waren derart interessant, dass viele Musikfreunde unsere Domkirche desshalb vorzugsweise besuchten, um ihn prä- und interludiren zu hören. Das neue Amt hielt ihn indess nicht ab, seiner Schöpfung, dem Chor von St. Peter, zugleich seiner Pfarrkirche, die nöthige Aufmerksamkeit zu widmen. Er studirte mit demselben fort und leitete seine Aufführungen vor wie nach, bis er endlich einen tüchtigen Nachfolger auf diesem Orgelstuhle fand und seine öffentliche Wirksamkeit nun auf den Dom beschränkte.

Als man im Jahre 1819 zur Bildung eines städtischen Vereins für Gesangmusik schritt, war es Zimmers, der die Uebungen am Flügel zu leiten übernahm, und seinem Eifer verdanken wir es zum Theil, wenn das ungünstiger situirte Aachen mit seinen Nachbarstädten gleichen Schritt hielt und gleich bei den ersten zu Aachen gegebenen rheinischen Musikfesten (1825, 1829 und 1834) Beweise einer tüchtigen Vorbildung im Chor ablegen konnte.

Als Musiklehrer schon lange vorher thätig, gebührt ihm der erste Rang unter seinen damaligen Collegen. Viele erinnern sich noch dankbar seines Wirkens als Lehrer beim hiesigen St.-Leonhards-Institut, an dem er viele Jahre hindurch mit Erfolg thätig war. Zuletzt widmete er noch eine Zeit lang seine Thätigkeit als Musiklehrer dem Institut des *Sacré coeur* zu Blumenthal bei Vaels auf den besonderen Wunsch der Obern desselben, bis endlich das Alter ihm Ruhe gebot, ihn sogar zeitweilig an der Ausübung seiner Dom-Functionen hinderte, und ihn vor wenigen Tagen nach kurzer Krankheit zu den Vätern bettete.

Seinem Leichenzuge schloss sich, obgleich die dazu gewählte Zeit, Morgens 10½ Uhr, für Viele eine ungelegene war, eine grosse, unabsehbare Reihe seiner Freunde, Verehrer und Schüler an. Die musicalischen Ehrenbezei-

gungen hatte die **Concordia** übernommen; sie sang auf dem Wege, den der Zug durch die Stadt nahm, das *Miserere* nach der gebräuchlichen Choral-Melodie vierstimmig mit Blechmusik-Begleitung, und am Grabe brachte sie noch eine Dreizahl innig empfundener Lieder dem Andenken des Mannes dar, dessen Wirksamkeit eine Epoche in der Geschichte der musicalischen Zustände Aachens bildet.

Er war ein von allen, die ihn kannten, geachteter und geliebter Mann, dabei anspruchslos und bescheiden. Er war ein tüchtiger Künstler und ein edler Mensch.

Ehre seinem Andenken!

Aachen, den 5. September 1861. A.

Der musicalische Theil der Feste in Antwerpen.

Die alte, berühmte Künstlerstadt **Antwerpen** in Belgien hatte an den Tagen des 18., 19. und 20. August eine Reihe von Festen zu Ehren des dorthin berufenen Congresses von Malern, Bildhauern und Architekten veranstaltet, die mit seltenem Glanze ins Werk gesetzt wurden. Einen Hauptbestandtheil derselben machte das grosse Instrumental- und Vocal-Concert aus, welches am 19. August im *Théâtre Royal* gegeben wurde.

Das Ganze hatte den Charakter eines Musikfestes. Der Ausführenden waren 80 Soprane, 72 Alte, 72 Tenöre, 85 Bässe und 115 Instrumentalisten, dazu eine glänzende Zuhörerschaft — auch der König Max von Baiern war incognito anwesend — in allen Logen und auf den Estraden der Bühne, denn der Chor und das Orchester befanden sich in der Mitte des Saales auf dem Raume, den sonst das Parterre und das Orchester einnehmen, und der mit dem Proscenium auf gleiche Höhe gebracht worden war. Weder für den Anblick noch für den Klang war diese salonmässige Einrichtung vortheilhaft, und sie hatte noch das Komische, dass die Solisten nach dem Publicum auf der Scene Front machen und den Zuhörern in den Logen den Rücken zuwenden mussten. Bei zweckmässiger Raumbenutzung wäre es ganz gut möglich gewesen, die 424 Sänger und Instrumentalisten auf der Bühne aufzustellen. Die Wirkung der Musik würde dadurch bei Weitem concentrirter und noch erfolgreicher gewesen sein, als sie es ohnedies schon war.

Es war allerdings ein Wagestück, mit musicalischen Kräften, die aus ihrer bisherigen Zerstreuung zum ersten Male zu einem grossen Ganzen vereinigt waren, Meisterwerke deutscher Tonkunst auszuführen und vor einem Publicum, das zum grossen Theile aus Deutschen bestand. Es hatte denn auch in Antwerpen selbst nicht an Gegnern des projectirten Concertes gefehlt, die einer solchen Nachahmung der deutschen Musikfeste die Möglichkeit des Gelingens absprachen. Allein das Fest-Comite liess sich nicht abschrecken; die Willenskraft des Ausschusses für die musicalische Abtheilung, an deren Spitze Herr Ch. **Willmotte** stand, so wie der Eifer des Dirigenten, Herrn J. **Callaerts**, setzten das Concert durch, und der Erfolg rechtfertigte vollkommen ihre Anstrengungen.

Es wäre unartig, bei der Beurtheilung der Leistungen in den Gesammt-Aufführungen von Werken wie **Beethoven's** „heroische Sinfonie", **Mendelssohn's** „erste Walpurgisnacht" (mit deutschem Text gesungen), dem XVIII. Psalm von **Marcello**, einer Weihnachts-Cantate *a capella* von **Orlandus Lassus**, dem Halleluja von **Händel** (ebenfalls mit deutschem Texte) auf die oben erwähnten Verhältnisse nicht Rücksicht zu nehmen. Wir können aber versichern, dass, auch abgesehen davon, die Aufführungen präcis und an allen Stellen, welche Kraft und Feuer verlangen, schwungvoll von Statten gingen; die Feinheit und Vollendung der Ausführung, welche ein eingespieltes Orchester oder ein Verein von Künstlern, wie ihn unsere niederrheinischen Musikfeste versammeln, erreichen können, durfte man natürlich nicht erwarten. Was den Gesang betrifft, so muss man es in der That bewundern, dass ein Chor-Verein, der bloss für das Fest gebildet worden, und dem zum ersten Male Damen beigetreten waren, die dann alle an diesem Abende auch zum ersten Male öffentlich sangen, — dass ein solcher Verein die Chöre in den genannten Werken und sogar ein nicht kurzes Gesangstück ohne Begleitung so präcis vortrug. Das gereicht den Mitgliedern des Chors und dem Dirigenten, der auch die Einübung geleitet hat, zu grosser Ehre. Freilich herrschten die Männerstimmen, namentlich die Bässe, vor, wie das da gewöhnlich der Fall ist, wo dieselben zum grössten Theile aus Mitgliedern von Liedertafeln u. s. w. bestehen, die gewohnt sind, nur in Männerchören zu singen. Aber im Ganzen hat der Chor bewiesen, dass Antwerpen **auch eine musicalische Stadt** sein kann, wenn es nur will. Die Elemente dazu sind vorhanden, und unser aufrichtiger Wunsch ist, dass die begonnene Cultur des bisher unbenutzten Bodens fortschreite, dass der jetzt gelegte Keim **dauernd** gepflegt werde, um reiche Früchte zu tragen. Freilich würden auch feststehende Uebungen des Orchesters (es soll nur wenige auswärtige Mitglieder gezählt haben) sehr wünschenswerth sein, wodurch nach und nach bei der künstlerischen Fertigkeit, welche dasselbe zeigte, auch die schärfere Accentuation, die richtigere Phrasirung, die Genauigkeit des Vortrages der Figuren, Weichheit und Adel des Tones in den Blas-Instrumenten und die feinere Nuancirung bald heimisch werden würden.

Als Kometen an dem Sternenhimmel des Concert-Abends glänzten Fräulein **Artot** und **Joachim**.

Fräulein Artot, eine Belgierin aus Gent, in Deutschland besonders durch die Triumphe bekannt, welche sie als Mitglied der italiänischen Oper in Berlin gefeiert hat, besitzt bei einer umfangreichen und besonders in den tieferen und mittleren Regionen sehr klangvollen Stimme Eigenschaften, die sie zu einer grossen Sängerin machen und ihren Ruf vollkommen rechtfertigen. Dahin gehört besonders auch eine *messa di voce*, wie sie heutzutage nur noch sehr selten zu finden ist, da die meisten Sängerinnen — von den Sängern kann in dieser Beziehung gar nicht die Rede sein! — nur das schmetternde und vibrirende Aushalten des Tones kennen, jenen wunderbaren Zauber des allmählichen Anschwellens und des nach und nach wie in weiter Ferne verhallenden Tones aber hervorzubringen nicht mehr im Stande sind. Fräulein Artot hat diese herrliche Wirkung, die einst der Stolz der italiänischen Sänger war, vollkommen in der Gewalt und verbindet damit einen Schmelz des Ausdrucks, der für uns ihren Vortrag der Arie aus Mozart's Figaro: „*Deh vieni*“ (in *F-dur*) unvergesslich macht. Alle Coloraturen und Variationen von Rode, die sie später auch sang, geben wir gern hin für jenen rein künstlerischen, Mozart's Töne streng gewissenhaft, ohne irgend einen Zusatz wiedergebenden Vortrag einer Melodie, in der wir die tiefe Innigkeit des Gefühls, verbunden mit dem Adel des Ausdrucks, nach langer Entbehrung einmal wieder recht im Herzen empfunden haben.

Joachim spielte das Concert von **Beethoven**, d. h. er weckte Beethoven's Geist aus dem Todesschlafe in der Partitur und trug uns auf dessen Schwingen zu den Regionen des ewig Schönen und Grossen empor. Der deutsche Meister der Violine, an dem „jeder Zoll ein Künstler“ ist, wurde mit ehrenvollstem Applaus empfangen und mit wiederholtem Jubel, Hervorruf und Ueberreichung von Kränzen (durch die Damen vom Chor) gefeiert.

Tages- und Unterhaltungs-Blatt.

* **Wien.** Press-Angelegenheit. Von Frankfort am Main aus war der verantwortliche Herausgeber der Zeitschrift „Recensionen über Theater und Musik“, Herr **Jos. Klemm**, wegen einer Correspondenz aus Frankfurt (die bekannten Theater-Scandale betreffend) gerichtlich belangt worden. Das k. k. Landesgericht wies die Klage ab und erklärte namentlich den Antrag der frankfurter Staats-Anwaltschaft (!) auf Nennung des Namens des Correspondenten für unstatthaft. Das Obergericht hingegen entschied diesem Antrage gemäss. (!) Auf die Berufung des Herausgebers erfolgte indess folgende Entscheidung vom k. k obersten Justizhofe:

„Ueber die Berufung des **Josef Klemm**, Buchhändlers und Redacteurs der „„Recensionen über Theater und Musik““, durch Dr. **Berger** gegen die obergerichtliche Verordnung vom 9. Juli 1861, Nr. 7208, zufolge welcher mit Abänderung des Beschlusses des k. k Landesgerichtes in Wien vom 18. Juli 1861 angeordnet wurde, der Requisition der Staats-Anwaltschaft in Frankfurt am Main gemäss, den Josef Klemm als Zeugen zur Namhaftmachung des Verfassers und Einsenders eines in Nr. 12 des Jahrgangs 1861 des von ihm redigirten Blattes abgedruckten Correspondenz-Artikels zu verhalten, hat der hohe k. k. oberste Gerichtshof in der Erwägung, dass die zwangsweise Verhaltung eines Zeugen zur Ablegung eines Zeugnisses nach §. 119 der St.-P.-O. nur in so fern Statt findet, als der Zeuge zur Ablegung des Zeugnisses verpflichtet ist, dass aber eine Verpflichtung des Josef Klemm als Redacteur der „„Recensionen über Theater und Musik““, den Verfasser und Einsender des in Rede stehenden Correspondenz-Artikels namhaft zu machen, weder in den Bestimmungen des allgemeinen Strafgesetzes, noch in jenen der Press-Ordnung vom 27. Mai 1852 als begründet angesehen werden kann, der Berufung des Josef Klemm Statt zu geben und den Beschluss des k. k. Landesgerichtes in Wien vom 18. Juni d. J., Nr. 10,901, zu bestätigen befunden.

„Wien, den 27. August 1861.“

Das voigtländische Sängerfest zu Schleiz am 29. und 30. Juli. Es waren folgende Vereine mit ungefähr 1000 Mitgliedern zugegen: zwei Vereine von Gera, drei Vereine zu Pösneck, drei Vereine von Zeulenroda, zwei Vereine von Neustadt, zwei Vereine von Jena, sodann je ein Verein von Greiz, Gefell, Ranis, Hirschberg, Tanna, Hohenleuben, Ziegenrück, Kahla, Volkmannsdorf, Weida, Auma mit Triptis, Reichenbach, Rudolstadt, Saalberg, Ronneburg, Langenfeld, Gräfenwarth, Lobenstein, Elsterberg, Mühltroff, Ebersdorf, Köstritz, Marktneukirchen, Kirchenlamitz, zwei Vereine von Schleiz. Das Begrüssungslied von W. Alberti, componirt von Musik-Director **Graner**, wurde vorgetragen, und darauf folgte eine Ansprache des Hofrathes Bürgermeister **Koech**, an die Sänger. Das Kirchen-Concert, welches $11^1/_2$ Uhr begann, war gut besucht und darf wohl wegen der ausgezeichneten Ausführung als der Glanzpunkt des Festes betrachtet werden. Der volle Chor der Sänger machte den herrlichsten Eindruck; auch die Soli, namentlich in der „Harmonie“ von **Tschirch** und in der **Graner'schen** „Hymne“, wurden sehr gut vorgetragen. Nachmittags ging der feierliche Zug nach Heinrichsruhe und wandte sich zunächst nach dem so genannten Gothischen Hause, wo sich Se. Durchlaucht der Erbprinz befand. Der Durchlauchtigste Erbprinz richtete an die Versammelten einige herzliche und von hohem Patriotismus zeugende Worte, die, von Allen verstanden, den erhebendsten und freudigsten Eindruck hervorbrachten. Im Namen der Sänger sprach Capellmeister **Tschirch** aus Gera den Dank für die huldvolle Begünstigung aus, den die Sänger durch ein donnerndes Hoch bekräftigten. Abends nach 8 Uhr begann in der Sängerhalle ein Haupttheil des Festes, der **Wettgesang**, an dem sich 26 Vereine mit ernsten und heiteren Gesängen betheiligten. Die Vorträge der Vereine waren fast durchweg gelungen und legten ein schönes Zeugniss von der steigenden Entwicklung des Männergesanges ab. Am zweiten Tage um 8 Uhr begann ein grosses Concert in der Sängerhalle, ausgeführt von der schleizer fürstlichen Capelle und dem Pleuischen Stadt-Musikcorps. Jede Nummer, namentlich aber die Ouverture zu „Meister Martin und seine Gesellen“ von Tschirch und die beiden Fest-Reveillen von Graner und Schiffner fanden den verdientesten Beifall. Um 6 Uhr wurde der Ausspruch der Preisrichter vom Vorsitzenden des Comite's, Hofrath **Knoch**, verkündigt. Es erhielt die **Liedertafel** zu **Gera** den Hauptpreis, bestehend in einem von Sr. Durchlaucht dem Erbprinzen dazu bestimmten silbernen Pocal, ferner der Gesang-Verein **Ressource** zu **Plauen** das erste, der Gesang-Verein zu **Reichenbach** das zweite, der Gesang-Verein zu **Zeulenroda** das dritte Ehrenzeugniss. — Das voigtländische Sängerfest hat jedenfalls

zur Hebung des Männergesanges und zum Näherbringen der in neun Staaten vertheilten Vereine Vieles beigetragen.

Paderborn, 3. September. Die Violin-Virtuosin Fräulein Amelie Bido, welche seit Kurzem in unserer Stadt anwesend ist, hat sich in dem gestrigen Concerte, welches der Musik-Verein, um etwas zur Linderung der durch ein Brandunglück in jüngster Zeit hervorgerufenen Noth beizutragen, veranstaltet hatte, durch den Vortrag mehrerer Solostücke, namentlich des Rondo aus dem dritten Concerte von Vieuxtemps und einer Phantasie über Motive aus Faust von Ch. Gounod neben der enthusiastischen Anerkennung ihrer vollendeten Leistungen den wärmsten Dank für ihre liebenswürdige Uneigennützigkeit erworben.

Weimar. Se. K. Hoheit der Grossherzog von Sachsen-Weimar haben dem Hof-Capellmeister Dr. Franz Liszt als Ritter von Liszt die Kammerherrn-Würde verliehen.

Sicherem Vernehmen nach beabsichtigt Dr. Fr. Liszt nach seiner Rückkehr aus dem Bade Reichenhall zunächst nach Schlesien zu reisen, woselbst ein Besuch bei der Frau Prinzessin Hohenzollern Statt haben soll. Von dort aus reis't Liszt nach Griechenland, wo er seinen Wohnsitz zu Athen nehmen wird, um dort mit Musse der Ausführung einiger neuen musicalischen Schöpfungs-Ideen, unter anderen der eines Oratoriums, obliegen zu können. Liszt's Abwesenheit von Weimar, wo der Meister in allen Volksschichten, hohen und niederen, geliebt und hochgeehrt ist, soll zunächst auf die Dauer eines Jahres festgesetzt sein. Man wünscht nicht nur in den allerhöchsten, sondern überhaupt in allen Kreisen, dass dies der äusserste Termin der Rückkehr sei, und hofft, die Besorgniss (welche allerdings von Manchen gehegt wird), der verehrte Künstler werde Weimar nicht wieder zum bleibenden Wohnsitze wählen, sei eine nicht gegründete. (B. M.-Z.)

Der Musik-Director von Herzberg, seit Neithardt's Tode interimistischer Dirigent des berliner Dom-Chors, begibt sich im Allerhöchsten Auftrage auf einige Wochen nach Petersburg, um die Leistungen des berühmten dortigen Kirchenchors kennen zu lernen. Während seiner Abwesenheit übernimmt der Gesanglehrer und königliche Domsänger Kotzolt die Leitung sowohl in den Uebungsstunden als bei den liturgischen Aufführungen in der Domkirche.

Die Niederrheinische Musik-Zeitung

erscheint jeden Samstag in einem ganzen Bogen mit zwanglosen Beilagen. — Der Abonnementspreis beträgt für das Halbjahr 2 Thlr., bei den K. preuss. Post-Anstalten 2 Thlr. 5 Sgr. Eine einzelne Nummer 4 Sgr.

Briefe und Zusendungen aller Art werden unter der Adresse der M. DuMont-Schauberg'schen Buchhandlung in Köln erbeten.

Verantwortlicher Herausgeber: Prof. *L. Bischoff* in Köln.
Verleger: *M. DuMont-Schauberg*'sche Buchhandlung in Köln.
Drucker: *M. DuMont-Schauberg* in Köln, Breitstrasse 76 u. 78.

Niederrheinische Musik-Zeitung

für Kunstfreunde und Künstler.

Herausgegeben von Professor *L. Bischoff.* — Verlag der *M. DuMont-Schauberg*'schen Buchhandlung.

Nr. 38. **KÖLN, 21. September 1861.** **IX. Jahrgang.**

Franz Gläser.

Geb. 19. April 1798. — Gest. 29. August 1861.

Franz Gläser, der Componist der Oper: „Des Adlers Horst", ist nicht mehr; ehe das Publicum es ahnte, ist er plötzlich seinen grossen dänischen Mitstrebenden Oehlenschläger, Heiberg, Anna und P. N. Nielsen ins Grab gefolgt, das herrliche Orchester, welches er zu classischer Höhe gebracht und zwanzig Jahre angeführt, verwais't hinterlassend. Gläser ward nur etwas über 62 Jahre alt. Er war ein geborener Böhme und mit gleich grosser Wärme seinem ersten Vaterlande als seinem zweiten, Dänemark, zugethan. Schon als Kind, geboren in dem Dorfe Ober-Georgenthal im saazer Kreise von armen Eltern, erregte er Aufsehen durch sein seltenes musicalisches Talent und namentlich durch seine wunderbar liebliche Stimme. Um sich auszubilden, ging er nach Dresden und genoss dort den Gesang-Unterricht des bekannten alten „Vater Miksch"; leider aber verlor er seine Stimme während der Zeit des Ueberganges, und musste nun den Plan, Sänger zu werden, aufgeben. Er wählte darauf die Geige und ging ans Conservatorium in Prag, wo Pixis sein Lehrer wurde. Allein bald ward der Drang, selbst zu schaffen, übermächtig in ihm, und er ruhte nicht, bis er endlich 1816 nach Wien kam, wo er unter Heidenreich's Leitung den Contrapunkt studirte und nun zu componiren anfing. Von grosser Bedeutung für seine Entwicklung ward hier seine Bekanntschaft mit Beethoven. Der misstrauische, unzugängliche Meister schenkte Gläser sein volles Zutrauen und liess ihn unter Anderem die Einstudirung des „Fidelio" leiten. Gläser dirigirte auch unter des schon tauben Meisters scheinbarer Oberleitung die ersten Aufführungen dieser unsterblichen Oper.

Seine ersten dramatischen Arbeiten wurden auf dem Leopoldstädter Theater aufgeführt; 1818 wurde er Capellmeister am Josephstädter Theater und 1827 erster Capellmeister am Theater an der Wien. Zahlreiche Arbeiten liess er in Wien aufführen und hatte auch Glück dabei; allein der locale, temporäre Charakter der meisten Texte hinderte deren weitere Ausbreitung und dauernde Aufnahme ins Repertoire. 1830 wurde er als Capellmeister an das Königsstädter Theater in Berlin berufen und erlebte hier mit Karl von Holtei, Henriette Sontag und Anderen die Glanz-Periode dieser Bühne und eine Zeit des Kunststrebens, an die Kenner und Gönner der Kunst gegenwärtig nicht ohne wehmüthigen Neid zurückdenken können. Holtei erwähnt Gläser's in rühmlichster Weise in seinen „Vierzig Jahren" und erzählt mehrere Charakterzüge zum Beweise der seltenen Rechtlichkeit und Anspruchslosigkeit Gläser's, wie sie der jetzigen Welt fast als Fabel klingen. — „Des Adlers Horst" mit Holtei's Text brach dem Componisten überall Bahn (1832) und machte seinen Namen auch über Deutschlands Gränzen hinaus bekannt.

Der kunstsinnige König Christian VIII., welcher 1839 den dänischen Thron bestiegen hatte, berief Gläser, nachdem Heinrich Marschner es ausgeschlagen hatte, als ersten Capellmeister an das königliche Nationaltheater in Kopenhagen, und zwar mit einem Gehalte von 3000 Rthlr. Hier entfaltete er eine rastlose Wirksamkeit und brachte die damals etwas in Verfall gerathene königliche Capelle bald zu neuer Blüthe und einer Höhe der Vollendung, welche sie nun seit zwanzig Jahren zu einer der ersten der Welt gemacht hat. Und nicht bloss der Capelle und der Oper wandte er seine unermüdliche Thätigkeit zu, sondern bewirkte auch als vieljähriger Dirigent der Musik-Vereins-Concerte die Aufführung vieler grösseren, hier zum Theil nicht gehörten Oratorien. Seine Productivität verminderte sich in Folge dessen einiger Maassen. Er hat in dieser Zeit drei Opern zu Texten von H. C. Andersen: „Die Hochzeit am Comersee", „Der Flussgeist" und „Der vergoldete Schwan" componirt, Werke, welche hier zwar anständigen Erfolg hatten, allein nicht weiter gingen,

ja, sich selbst hier nicht auf dem Repertoire behaupteten. Ausserdem schrieb er mehrfach Gelegenheits-Musik, namentlich zwei Trauer-Cantaten zu Thorwaldsen's und Christian's VIII. Beisetzung; ferner verschiedene Ouverturen. Sein letztes Werk war für sein Vaterland Böhmen, eine Jubel-Ouverture, welche er zum vorigjährigen Musikfeste in Prag zu componiren aufgefordert wurde.

Während Gläser's Verdienste hier Anfangs in unumwundenster Weise anerkannt wurden, blieb es ihm doch auch nicht erspart, in Folge der Zeitverhältnisse darin eine Reaction zu erleben. Als der Absolutismus 1848 gefallen war, sahen Manche in ihm einen Günstling desselben, der auf Kosten einheimischer Talente den höchsten musicalischen Posten bekleidete. Er konnte sich nur unvollkommen in dänischer Sprache ausdrücken, und seine bestimmten, in deutscher Sprache gegebenen Befehle erinnerten stets daran, dass er ein Ausländer sei. Die Achtung, welche seine Persönlichkeit einflösste, hielt jedoch seine Neider in Schranken, und die wahrhaft väterliche Fürsorge, welche er seinen Musikern angedeihen liess, die uneigennützige Wärme, womit er stets gerecht für ihr Interesse zu wirken bemüht war, verschafften ihm die unbedingteste Liebe und Hingebung aller Besseren. — Als Gade 1848 von Leipzig hieher kam, trat Gläser, dem grösseren einheimischen, obschon viel jüngeren, Talente Platz machend, zurück von der Direction des Musik-Vereins und zeigte die neidloseste Freude über den noch grösseren Aufschwung, den dieser ausgezeichnete Verein unter den jungen Kräften seines Nebenbuhlers nahm.

Seit einigen Jahren kränkelte Gläser; er besuchte ein Bad im vorigen Sommer und erholte sich wieder. Die unmittelbare Ursache seines Todes soll eine Kränkung gewesen sein, die ihm von dem Cultus-Ministerium, welches die Ober-Behörde des Theaters und der Capelle ist, zugefügt worden sein soll. Gläser hatte nämlich einen langjährigen Violinisten der Capelle zur vacanten Stelle eines ersten in der Nummer eingestellt, und sah diesem einen jüngeren vorgezogen, der zwar gleich tüchtig war, aber sich nicht in der Capelle selbst emporgedient hatte. Dem lebhaften Gerechtigkeitsgefühle Gläser's war dies unerträglich, sein Unwille rief einen apoplektischen Anfall hervor, und dieser, mehrmals zurückkehrend, endete sein thätiges Leben.

Es verlautet nichts davon, wer sein Nachfolger werden wird. Dänemark hat drei bedeutende Componisten und Dirigenten in J. P. C. Hartmann, H. Rung und N. W. Gade. Aller Wahrscheinlichkeit nach wird Gade Gläser's Nachfolger, und seine Stelle dann freilich vollkommen ausgefüllt sein. E. L. (W. Rec.)

Nachschrift. Die Oper „Des Adlers Horst" hatte gleich bei den ersten Vorstellungen in Berlin einen entschiedenen Erfolg. Viel trug allerdings dazu bei, dass der Componist das Glück hatte, sein Werk von einem Vereine von Sängern dargestellt zu sehen, wie sie für die Spiel-Oper wohl seitdem nicht wieder an irgend einer Bühne in Deutschland gefunden worden sind. Alle bei der damaligen königsstädtischen Oper beschäftigten Künstler waren nicht nur stimmbegabte Sänger mit vortrefflicher Schule, sondern auch vollendete Schauspieler. Durch solch ein echt künstlerisches Personal eingeführt, schlug die Oper durch, und es gelang der vornehmen Kritik und ihrem Hauptvertreter Rellstab, die nur gelten liessen, was auf den Brettern der königlichen Oper zur Erscheinung kam, nicht, durch Ignoriren der Gläser'schen Oper sie todt zu schweigen. Neuerlich hatte man sie für Johanna Wagner in Berlin wieder in Scene gesetzt, worauf sie denn auch auf anderen Bühnen hier und da wieder zum Vorschein kam. Da die berühmte Künstlerin der Opernbühne entsagt hat, so wird „Des Adlers Horst", in Berlin wenigstens, wohl auch wieder auf seinem Felsennest vergessen werden. Gläser und Lortzing werden zu wenig von ihren Landsleuten geschätzt, und doch sind sie in unserem Jahrhundert die Einzigen gewesen, welche Musik dieser Gattung geschrieben haben, die deutschen Charakter trägt. Freilich schaden auch ihren dramatischen Werken die Schwächen der Texte, die sie componirt haben — das allgemeine Loos der deutschen Opern-Componisten.

Franz Gläser ist nicht zu verwechseln mit Karl Gotthelf Gläser, welcher (geboren 1784 zu Weissenfels in Sachsen) sich in unserer Provinz, in Barmen, niederliess, dort als Musiklehrer und tüchtiger Clavier- und Violinspieler geschätzt wurde und — wenn wir uns recht erinnern — auch eine Musicalienhandlung gegründet hat. Er starb daselbst den 16. April 1829. Er hat mehrere Compositionen herausgegeben, Sonaten u. s. w. für Clavier, Motetten, Choräle, Schullieder u. s. w., auch ein Choralbuch für das Grossherzogthum Niederrhein und mehrere didaktische Schriften für den musicalischen Elementar-Unterricht.

(Die Redaction.)

Beurtheilende Anzeigen.

Hiller, F., 1. Capriccio für das Pianoforte, für Clara Schumann componirt. Op. 88. Leipzig, Breitkopf & Härtel. Preis 25 Ngr.

2. Toccata, Adagio und Capriccio, Violinstücke mit Clavierbegleitung für seinen Freund Joachim. Op. 87. Ebendas. Pr. 1 Thlr. 15 Ngr.

Noch ganz begeistert von der meisterhaften Cantate „Das Vaterland", welche Hiller, dieser ausgewählte Lieb-

ling der Tonmuse, für Nürnberg componirt hat — einer Composition, die ich nach sorgfältigster Prüfung für die musicalisch werthvollste aller auf jenem Sängerfeste gebotenen Leistungen zu erklären keinen Anstand nehme—, erhalte ich die verbezeichneten Werke zur Ansicht; ich spielte das Capriccio durch und hörte von einem tüchtigen Geiger die Violinstücke. Ich gehöre nämlich nicht zu jenen, welche nach blossem flüchtigem Durchsehen eines Stückes, selbst eines Werkes für mehrere Instrumente, sich für berufen halten, darüber abzuurtheilen; ich bin vielmehr der Ueberzeugung, dass nur ein vollständiges Vorführen einer Composition, wo möglich ganz nach dem Sinne und den Angaben des Tonsetzers, und ein wiederholtes Hören zu einem Urtheile berechtigen kann. In den genannten Compositionen ist Hiller wie sonst originel und interessant; er überrascht auch hier durch Frische der Gedanken, verjüngte Formen, süsse Melodieen, geistreiche Passagen, frappante Harmonieenfolgen; er bietet immer Neues, es ist unmöglich, ihm nachzuweisen: „Dies oder Jenes ist schon da gewesen bei Anderen oder bei Dir selbst." Das gerade aber macht ihn zu dem grossen Meister, als der er anerkannt ist. Das Geheimniss seiner Geistes-Werkstätte? Werde ich es errathen, wenn ich es darin finde, dass er nur schafft, wenn er vom Genius dazu innerlich gedrängt wird? Dadurch erhält all sein Schaffen eine Weihe, welche das handwerksmässige Thun in Ewigkeit entbehren muss. Nach dem Gesagten kann ich mich eines Eingehens in die obigen Werke für überhoben halten; es gilt bis ins Kleinste von jedem derselben. Also nur ein paar Worte. Das Capriccio ist ein geistreiches Spiel mit Gedanken und Gefühlen, dem sich zur Erholung von schwerer Geistesarbeit bisweilen der gereifte Mann in trauter Abendstunde hingibt. Die Violinstücke scheinen in einem inneren Zusammenhange zu stehen, ein psychisches Erlebniss anzudeuten. Der Künstler tritt nach jahrelanger unsäglicher Mühe in die Welt; er will seine neuen Errungenschaften in der Kunst draussen verwerthen und sich den Lohn seines Strebens holen. Aber die Welt erkennt ihn nicht; sie jubelt nur den äusseren Vorzügen etwa seines Spiels zu, in seinen Geist, in seine Ideen dringt sie nicht ein, ja, sie verkennt ihn sogar bitter und tastet sein geheimstes Wesen an mit kalter Hand. Da zieht er sich wieder in sich selbst zurück, traurig, wehmüthig, voll Gram und Kummer. Endlich rafft er sich wieder auf und stürmt, trotzig grollend auf die unverständige Menge, ins Leben; er geht jetzt, nur sich und seiner Kunst vertrauend und nichts Anderes suchend, seinen Weg. Der Weg ist voll Steine und Dornen, aber auch manche Rose werthvoller Anerkennung erblüht ihm; und je weiter er vordringt, und je muthiger er schreitet, desto zahlreicher werden die Rosen der Freude, desto mehr verschwinden die Dornen. Will der Spieler diese Phantasie festhalten, so mag sie ihm vielleicht zur Ueberwindung der Schwierigkeiten in dieser Musik, zur Ermunterung dienen.

W. H. Veit, Symphonie für Orchester. Seinem Freunde Dr. Rietz zugeeignet. Op. 49. Partitur. Leipzig, Breitkopf & Härtel. Preis 5 Thlr.

Ich kenne diesen begabten Componisten bereits aus seinen Quartetten und habe ihn aufrichtig lieb gewonnen. Es wohnt in ihm ein solcher Ernst für die Kunst, dass schon dieser im Gegensatz gegen viele Eintagsfliegen, welche die Tonkunst zur Magd ihrer Sinne, Launen und Vergnügungen herabwürdigen, uns mit hoher Achtung für ihn erfüllen muss. Dabei geht er in seinen Veröffentlichungen so besonnen zu Werke, dass man das *Nonum prematur in annum* fast aus jedem Werke herausfühlt, ganz dem Thun so vieler entgegen, welche ein Verbrechen zu begehen vermeinen, wenn sie der Welt nicht gleich jede Note präsentiren, gleichviel, wann und wie sie entstanden ist. Doch gehen wir zum vorliegenden Werke selbst. Es zeichnet sich vorweg aus durch eine Klarheit und Durchsichtigkeit, welche man bei vielen neueren derartigen Werken umsonst sucht, die aber gerade der Stempel der Tüchtigkeit ist. Ein einheitliches, schönes, symmetrisches Ganzes aus Einem Gedanken zu erbauen, ist etwas ganz Anderes, als Themata nach den Regeln des Satzes, aber ohne Phantasie, durchführen, oder phantastische Bilder an einander reihen, ohne der Schönheit der Form gerecht zu werden. Beides zu vereinigen, ist nur den Geweihten gegeben. „Maasshalten" ist ein kurzes Wort, aber wie selten findet man es beobachtet! Da spinnen sie, denen dieses Wort fremd ist, ein endloses Gewebe von confusen Gedanken zusammen, oft künstlich genug, dass man über die Combinationen staunen muss; aber es langweilt am Ende selbst den Verstand des Hörers, und das Herz hat gar nichts davon. Veit versteht, zur rechten Zeit aufzuhören, ein grosser Vorzug, der wohl in Anschlag zu bringen ist. Er thürmt nicht Gedanken auf Gedanken, so dass zuletzt ein Instrument nicht mehr weiss, was das andere will. Bei ihm ist Alles an seinem Platze, es ist Alles überdacht; er schafft mit Wissen und Gewissen, spielt nicht mit Ideen und gibt sich noch weniger zum Spielballe derselben her. Daher ist Alles natürlich, nichts überspannt, nichts geschraubt. Er hascht nicht nach frappanten Themen, bizarren Melodieen und schroffen Harmoniefolgen; seine Gedanken und deren Verwerthung sind einfach, aber er macht viel aus ihnen trotz ihrer Anspruchslosigkeit. Darin bewährt sich der Meister, dass er aus dem Einfachen Grosses zu entwickeln vermag. Die grandiosen gothischen Bauten mit ihren zahllosen Ausläufen, Spitzen, Blumen, Blüthen beruhen auf dem einfachsten Gesetze, und also ist es auch bei einem musi-

[*]

calischen Bauwerke. Man muss aus den scheinbar verwickeltsten Tonverbindungen den leitenden Gedanken auf den ersten Blick herausfinden können, und dass man dies bei Veit's Werke vermag, ist sicher ein wesentliches Verdienst desselben. Dass Melodie und Harmonie sich gegenseitig tragen, sich stützen und heben und in inniger Vermählung Eins werden, ist ein eben so lobenswerthes charakteristisches Merkmal des vorliegenden Werkes. Man kennt ja heutzutage Symphonieen, in denen vor lauter Accordfolgen nicht eine ordentliche Melodie aufkommen kann, und umgekehrt solche, in denen vor lauter Melodieen einem die Ohren und Augen zufallen möchten. Bei Veit ist das rechte Maass festgehalten. Endlich ist noch zu rühmen, dass er die Instrumente je nach ihrem Werthe zur Geltung kommen lässt; er hat nicht stereotype Phrasen und Gruppirungen für jede Gattung, er häuft nicht Klang-Effecte ohne Sinn und Verstand auf einander, damit es nur recht krache und brause. Er sucht die Individualität der Instrumente, namentlich der Blas-Instrumente, die so oft nur zum Füllen und Lärmmachen gebraucht werden, hervortreten zu lassen. Mit Einem Worte: Das Werk lobt den Meister.

D. W. Volkmar, Orgelschule von den ersten Anfängen bis zur höheren Ausbildung. Mit 460 Uebungsstücken. Op. 50. Leipzig, Breitkopf & Härtel. Preis 9 Thlr.

Man kann von dem Fortschritte der Musik in technischer Hinsicht in neuester Zeit die beste Ueberzeugung haben und doch, ohne den Namen eines Finsterlings zu verdienen, selbst in dieser Beziehung in manchen Stücken einen Rückschritt erblicken. Denken wir zum Beispiel nur an das Orgelspiel. Kann man da Lügen gestraft werden, wenn man, einzelne glänzende Ausnahmen bei Seite gesetzt, im Allgemeinen von einem argen Verfall redet? — Worin diese beklagenswerthe Erscheinung ihre verschiedenen Gründe habe, soll jetzt nicht untersucht werden; aber dass ein mächtiger Factor des Verfalls die Unlust am Studium der strengen contrapunktischen Formen ist, ohne die doch ein gutes Orgelspiel undenkbar, wer könnte dies läugnen? Man wird wehmüthig gestimmt, sieht man so manches grosse, prächtige Orgelwerk in Süddeutschland, dem frühere Meister so gewaltige Wirkungen abgewonnen, verfallen. Ich werde nie vergessen, wie schmerzlich es mich berührt hat, als ich in Komburg bei Schwäbisch-Hall, in Weingarten, in Frauenzell, Ober- und Nieder-Alteich und in gar vielen anderen Orten in den Kirchen die einst so herrlichen Orgeln sah, vom Zahn der Zeit benagt, von Staub bedeckt, mit dem Wurm am Herzen! Und wie muthet es einen erst an, wenn man ein Meisterwerk, wie z. B. im Neresheimer Kloster, vom Spieler so misshandelt hört, wie ich das einmal erlebte, oder wenn man, wie ich in einer berühmten Kirche in Salzburg und in einer noch berühmteren in Wien erlebte, die Orgel zum Vortrage von mehr als weltlichen, dem Geiste und der Technik derselben ganz heterogenen Dingen herabgewürdigt sieht! Und leider könnte ich über dieses Thema aus vielfacher Erfahrung auf meinen Reisen tausend immer traurigere Variationen singen!

Doch gehen wir lieber zu dem vorliegenden Werke über. Ich begrüsse es mit Freuden; es ist nach Anlage und Durchführung ganz dazu angethan, die Orgel und das Orgelspiel wieder zu ihrer alten Würde und Höhe emporzubringen. Ich kann es daher auch nicht lebhaft und warm genug empfehlen, und wünsche recht eindringlich seinen hohen Werth, seine grosse Bedeutsamkeit zu verkünden. Wir haben in neuerer Zeit manches ähnliche Werk; aber so systematisch, gründlich, immer geradezu auf die Sache losgehend, ist keines. Es vereinigt alle Vorzüge der bisher erschienenen, ohne ihre Schwächen zu theilen. Das Orgelspiel hat seine Schwierigkeiten einerseits in dem Mechanismus der Orgel, andererseits in der durch den Zweck der Orgel bestimmten und durch deren Mechanismus bedingten Gattung von Tonstücken — die technischen Schwierigkeiten erzeugt erstens der Widerstand, den die Orgeltasten dem Drucke der Finger entgegensetzen, alsdann in der Stabilität des Orgeltones — stabil in Hinsicht auf seine Eigenschaft des Fortklingens, so lange die betreffende Taste angehalten wird, und in Hinsicht auf die stets gleiche Tonstärke. Jede dieser Schwierigkeiten bedarf zu ihrer Ueberwindung eines bestimmten Kreises von Uebungen. Diese Uebungen sind in reichlicher Fülle und stets systematisch in dem Werke gegeben. Dazu sind, was sonst in Orgelschulen weniger beachtet ist, noch Uebungen hinzugefügt, welche der in der Neuzeit so sehr vervollkommneten Technik des Clavierspiels, so weit dasselbe für das Orgelspiel anwendbar ist, Rechnung tragend, den möglichsten Grad der Fertigkeit des Orgelspielers erzielen sollen. Dem Haupt-Factor einer so bald als möglich und sicher zu erreichenden Bewältigung der Technik der Orgel, dem Spielen der Tonleiter, ist darum eine besondere Berücksichtigung zu Theil geworden, und ist dabei der für die Tonleiter auf der Orgel eigenthümliche Fingersatz streng beibehalten. Der Lehre von den wesentlichen und unwesentlichen Verzierungen ist eine etwas umständlichere Betrachtung gewidmet, als man sie sonst findet, da sie für ein gutes Orgelspiel wesentlich nothwendig sind. Hinsichtlich der Registrirung sind (mit Ausnahme einiger Fälle) keine bestimmten Andeutungen gegeben, da die Orgeln hinsichtlich der Anzahl der Stimmen zu verschiedenartig disponirt sind. Indess dürften Anwei-

sungen zu gewissen Combinationen der Stimmen nicht überflüssig gewesen sein. Die allgemeine Musiklehre u. s. w. ist mit Recht ausgeschlossen. Was die Gattung der Tonstücke betrifft, so ist dem Choral eine besonders bevorzugte Stelle eingeräumt, und sind die dazu gehörigen Uebungen vom Verfasser selbst componirt. Die Anordnung des Stoffes ist sehr zweckmässig, und wir wünschen nur, dass dieses echt methodische Werk in den Conservatorien und Seminarien Wurzel fasse. M.

J. H. Lützel, Kirchliche Chorgesänge der vorzüglichsten Meister des XVI., XVII. und XVIII. Jahrhunderts. Zweibrücken, 1861. Verlag von J. C. Herbart (Ritter'sche Buchhandlung). Partitur. Kl. Fol. 94 S. Preis 2 Thlr.

Das erste Heft dieser Chorgesänge haben wir bereits in Nr. 21 des Jahrgangs 1857 dieser Zeitung angezeigt. Jetzt liegt die ganze Sammlung vollständig vor uns, und wir bezeichnen sie mit Freuden als eine durch vorzügliche Auswahl und durch treffliche Ausstattung in Druck und Papier gleich sehr empfehlenswerthe. Wenn der Herausgeber die Bestimmung derselben mit dem Zusatze auf dem Titel: „Zum Gebrauche bei dem evangelischen Gottesdienste" bezeichnet, so zieht er die Gränzen für ihre Brauchbarkeit zu enge, indem dieselbe auch Gesang-Vereinen und solchen Gymnasien und Realschulen, welche eine Chorclasse haben (und eine solche sollten alle haben und können alle haben, wenn es nur recht angefangen wird), sehr willkommen sein wird. Ja, was dergleichen Gesänge alter Meister, ohne Instrumental-Begleitung von einem schönen Chor vorgetragen, selbst in grossen Concerten für eine herrliche Wirkung hervorbringen, das haben wir hier in Köln schon oft und noch vor acht Tagen in dem Fest-Concerte gesehen, das die Stadt Ihren Majestäten dem Könige und der Königin zu geben die hohe Ehre hatte, wo der Vortrag des alten italiänischen Kirchengesanges *Alla Trinità beata* grossen Eindruck machte. Wenn Herr Lützel in Zweibrücken sich einen Kirchenchor gebildet hat, mit welchem er im Stande ist, diese schönen Gesänge seit einer Reihe von Jahren beim Gottesdienste der evangelischen Gemeinde zur Aufführung zu bringen, so wünschen wir ihm und der Gemeinde Glück dazu, ihm, dass er den Sinn für die Erbauung durch die edelsten Erzeugnisse der Tonkunst geweckt hat und ihn fortwährend nährt und stärkt, und der Gemeinde, dass sie so vernünftige Presbyterialen und Geistliche hat, die der Erhöhung der gottesdienstlichen Feier durch den Gesang nicht mit starrer Fühllosigkeit und gänzlichem Mangel an Sinn für das Kunstschöne und Erhebende entgegen treten. Dass Letzteres häufig von Seiten protestantischer Geistlicher und Kirchen-Vorstände geschieht, welche den wunden Fleck in ihrem Herzen durch puritanische Ascetik zu verdecken suchen, ist leider eine Wahrheit. Es ist in der Kirche, wie im Staate; wie es hier Leute gibt, die königlicher sein wollen, als der König, so haben wir auch dort Menschen, die protestantischer sein wollen, als der Stifter des Protestantismus, von dem wir auch in dieser Sammlung die herrliche Melodie „Ein' feste Burg" finden. Der Herausgeber ist in confessioneller Hinsicht von Einseitigkeit frei; mit Recht stehen die Gesänge der protestantischen Meister neben denen der katholischen der früheren Jahrhunderte, — der Ausdruck wahrhafter Frömmigkeit in Verbindung mit dem musicalisch Schönen hat ihn allein bei der Auswahl geleitet.

Wir haben in den zwölf Heften sechszig kirchliche Gesänge, unter denen wir keinen einzigen wüssten, der nicht seinen Platz verdiente. Es sind darunter nur sieben eigentliche Choräle (dabei die von J. S. Bach ausgesetzten: „Wenn ich einmal soll scheiden" und „Jesu, meine Freude"); alle übrigen Stücke sind vier-, fünf-, sechsstimmige, auch zweichörige, zum Theil kürzere, zum Theil länger ausgeführte, motettenartige Gesänge. Die Uebersetzung der ursprünglich lateinischen Texte ist gut; wir bedauern aber, dass da, wo diese die Original-Texte sind, sie nicht mit der Uebersetzung zugleich abgedruckt sind, wie wir das schon früher dem Herausgeber gerathen hatten. Dadurch würde der historische und musicalische Standpunkt vollkommener gewahrt worden sein.

Wir finden von Allegri 2 Stücke (auch das *Miserere*); Anerio 1; Joh. Christoph Bach 1 (das achtstimmige „Ich lasse Dich nicht"); Joh. Mich. Bach 2 („Ich weiss, dass mein Erlöser lebt", und die grössere Motette: „Das Blut Jesu Christi", beide fünfstimmig); Joh. Seb. Bach 2 (Choräle); Melchior Bischoff 1; Bortniansky 2 (die grosse Doxologie); Joh. Eccard 11 („Maria wallt zum Heiligthum", sechsstimmig, „O Freud'", achtstimmig, „Zu dieser österlichen Zeit", sechsstimmig, u. s. w.); Jakob Gallus 2; Hans Leo Hassler 2; G. Aug. Homilius 1 (die schöne Motette in *Es*: „Sehet, welch' eine Liebe," mit dem *Cantus firmus* des Chorals: „O Gott, der freundlich," in der Bassstimme); Orl. Lassus 2; Palestrina 10 („*Adoramus te*", zwei Passionsgesänge, *Improperia*); Mich. Prätorius 3; Joh. Rosenmüller 1; Leonh. Schröter 1 (Weihnachtslied); Heinr. Schütz 2 („Ehre sei Dir, Christe,"); Vittoria u. s. w.

Die Sammlung ist den Herren Prof. Dr. J. Faisst in Stuttgart und J. G. Herzog in Erlangen gewidmet.

H. M. Schletterer (Capellmeister an den protestantischen Kirchen in Augsburg), Chorgesangschule für Männerstimmen. Op. 20. Kai-

serslautern, bei J. J. Tascher. 1861. XII und 126 S. kl. 8. Preis 15 Ngr.

Es ist dies ein Büchlein, das für den Zweck, die Männer-Gesangvereine der künstlerischen Behandlung ihrer Aufgabe näher zu bringen, ganz praktisch eingerichtet ist. Der populäre Ton mag denn auch darin seine Rechtfertigung finden, dass der Verfasser wohl besonders die vielen Lieder-Vereine in kleineren Städten und in Ortschaften auf dem Lande vor Augen gehabt hat, die im südlichen Deutschland zahlreich zu finden sind. Der Zusatz: Op. 20, auf dem Titel bezieht sich wahrscheinlich auf die Lieder-Compositionen, die als Beispiele in ziemlicher Anzahl eingefügt sind und dem didaktischen Zwecke entsprechen. Einige kleine Irrthümer in den technischen Ausdrücken sind zu berichtigen. S. 67 ist *Messa di voce* mit *Portamento* gleichbedeutend angegeben; ersteres bedeutet aber das An- und Abschwellen eines und desselben Tones, letzteres das Verbinden zweier verschiedener Töne. S. 70, *Cantus firmus* (*Plein chant*), muss heissen *Plain chant*, von *Cantus planus*, nicht *plenus*. — Die Uebersicht der musicalischen Literatur für Männergesang ist eine gute Zugabe. — Die wackere Gesinnung des Verfassers bekundet das Schlusswort, aus dem wir Folgendes gern unterschreiben:

„Alle diejenigen, welche es ernstlich mit der Sache meinen, werden bekennen müssen, dass die Erfolge der zahlreichen Männer-Gesangvereine mit den aufgebotenen Kräften in keinem Vergleiche stehen. Einerseits beginnt es ganz empfindlich an gut geschulten hohen und tiefen Stimmen zu mangeln; dann ist in der Composition für den Männerchor ein entschiedener Rückschritt eingetreten; die Würde, der Ernst, die Kraft, ein gesunder Humor, Frische und Heiterkeit, die wir in älteren Werken antreffen, scheinen fast verloren zu sein; krankhafte Sentimentalität, kindische Spielereien, läppische Spässe haben mancher Orten fast alles verdrängt, was sonst uns die Leistungen der Männer-Gesangvereine so feierlich anregend, so wohlthuend erheiternd machte. Der gesunde Sinn des deutschen Mannes, der denn doch dem Ernste mehr zugewandt ist, als dem platten, kindischen Spasse, der sich so breit zu machen beginnt, wird auch hier bald wieder den rechten Weg erkennen; und wie es auch der Ernst der Zeit, das wieder erwachende Interesse für die Sache des Männergesanges und die tüchtigen Vorbilder, die wir auf diesem Gebiete besitzen, nicht anders erwarten lassen, so werden auch die Leiter der Liedertafeln und Gesang-Vereine dem Verfasser dieses Werkes beipflichten, wenn er offen den innigen Wunsch ausspricht, dass der Männergesang in eine seiner würdige Bahn wieder einlenken möge. Stoff und Material ist genug vorhanden; es handelt sich bloss darum, dass durch kundige Hand gesichtet wird, und hier möge zunächst auch auf die reichen Schätze geistlicher Compositionen aufmerksam gemacht werden, die wir besitzen. Im Interesse der Tonkunst überhaupt dürfte es auch liegen, wenn die Gemüthlichkeit weniger und ernstes Streben nach musicalischer Tüchtigkeit und Vervollkommnung mehr Platz und Aufmerksamkeit in den Gesang-Vereinen gewönne."

L.

An die Redaction.

Nach längerer Abwesenheit von Hause kommt mir nun Nr. 35 dieser Musik-Zeitung mit der Berichtigung aus Freiburg, Beethoven's *Missa* in *D* betreffend, zu Gesicht. Schon unterm 27. Juni d. J. war mir eine briefliche Mittheilung aus Freiburg, „Franz Hutter" gezeichnet, zugegangen, die meldete, dass bei dem dortigen Universitäts-Jubelfeste am 7. August 1857 nicht die Messe in *D* beim Hochamte im Dome zur Aufführung gekommen, sondern die in *C* von Beethoven, und zwar, „wie stets, mit Abkürzungen im *Gloria* und *Credo*" u. s. w. Es wäre die Zeit gekommen, von dieser Mittheilung den geeigneten Gebrauch zu machen. Der Irrthum desfalls in Beethoven's Biographie, II., 86, rührt daher, dass in dem durch verschiedene Zeitungen veröffentlichten Programme zu jenem Jubelfeste unter Anderem auch deutlich zu lesen war: „*Missa* in *D* von Beethoven", was möglicher Weise ein Druckfehler gewesen sein konnte. Diese Angabe des Programms ward mir aber späterhin von einem freiburger Gelehrten, der sich auch mit Musik beschäftigt, für wahr bestätigt, worauf ich erst jene nun als unwahr sich herausstellende Thatsache niedergeschrieben habe.

Zum Ersatz für diesen Wegfall einer vollständigen Aufführung der *Missa* in *D* beim Gottesdienste soll beigehend von zwei anderen nähere Kunde gegeben werden. Diese hatten Statt zu Reichenberg und Warmsdorf im nördlichen Böhmen. Der Chor-Rector in ersterer Stadt, Herr F. Schmidt, schreibt mir unterm 29. April d. J. darüber: „Ich gab Beethoven's *Missa* in *D* am 7. October 1832 mit der Besetzung von 150 Sängern und Musikern, und zwar in der Kirche bei einem Hochamte. Die Besetzung hatte ich, wie folgt: 12 erste Violinen, 12 zweite Violinen, 10 Violen, 8 Celli, 6 Bässe, 20 Blas-Instrumentisten, 4 Solisten und 80 Choristen. Trotzdem damals und noch heute unser orchestraler und gesanglicher Körper nur lauter Dilettanten zählt, erzielte ich doch in acht Wochen und durch strebsame Proben eine Aufführung, welche jeder strengen Kritik entgegengeführt werden konnte" *).

*) Von Aufführung der *Missa* in Reichenberg hatte Herr Schmidt

Ferner schreibt Herr F. Schmidt:

„In Betreff Warmsdorfs diene Ihnen, dass auch dort Beethoven's *Missa* in *D* bei einem Hochamte am 29. Juni 1831 unter Leitung des dortigen, jetzt verstorbenen, Lehrers Vincenz Richter gegeben wurde."

Dies wären also die zwei einzigen Aufführungen der *Missa* beim Gottesdienste — nach vierunddreissigjährigem Bestehen des Werkes in der Oeffentlichkeit.

A. Schindler.

Tages- und Unterhaltungs-Blatt.

Köln. Ihre Majestäten der König und die Königin hatten auf die ehrfurchtsvolle Bitte der Stadt Köln um Allergnädigste Annahme von Festlichkeiten zur Feier des Allerhöchsten Besuches ein Concert auf dem Gürzenich am 15. September, Abends acht Uhr, anderen Festlichkeiten vorgezogen und damit den hiesigen musicalischen Zuständen Allerhöchstihre Anerkennung auf die gnädigste und für jene höchst ehrenvolle Weise auszusprechen geruht.

In dem Augenblicke, als Ihre Majestäten, Höchstwelche aus dem Hoflager auf dem königlichen Schlosse zu Brühl mit einem besonderen Eisenbahnzuge nach Köln gekommen waren, im Saale erschienen, erschallte der Ruf: Ihre Majestäten, der König und die Königin! Sie leben hoch! Sofort, wie das hierauf mit stürmischem Jubel erschallende dreimalige Hoch und ein Orchester-Tusch verklungen waren, spielte das Orchester die preussische National-Hymne. Nachdem die erlauchten Gäste Sich niedergelassen und das Ihnen überreichte Programm des Concertes entgegen genommen hatten, nahm letzteres mit der Ouverture zur Olympia von Spontini seinen Anfang. Hiernach wurde ein geistliches Lied („*Alla trinità beata*") aus dem XV. Jahrhundert *a capella* gesungen, sodann „Lorelei" (Gedicht von Wolfgang Müller von Königswinter, componirt und Ihrer Königlichen Hoheit Louise, Grossherzogin von Baden, zugeeignet von F. Hiller) und hierauf die Ouverture zu C. M. von Weber's „Euryanthe" vorgetragen, womit der erste Theil des Concertes zu Ende ging. Während der Pause geruhten Ihre Majestäten Sich an das Orchester zu begeben und Sich auf das freundlichste gegen den Capellmeister F. Hiller sowohl über die Statt gehabten Aufführungen als über die Composition der „Lorelei" zu äussern, einige Aufklärungen über die Zusammensetzung des Chors zu verlangen und freundliche Worte an die Solosänger zu richten, und schliesslich den Capellmeister Hiller zu beauftragen, allen Mitwirkenden, wobei der König mit der Hand besonders auf die jungen Damen des Chors deutete, — seine Freude und seinen Dank auszusprechen. Der zweite Theil des Concertes bestand zunächst aus drei vom kölner Männer-Gesangvereine unter Direction des königlichen Musik-Directors Fr. Weber vorgetragenen Liedern, wovon das erste „Dem Könige", das zweite „Der Königin" gewidmet war (die Texte beider verfasst von A. Pütz). Nach dem ersten Liede brachte der Ober-Bürgermeister Justizrath Stupp Ihren Majestäten dem Könige und der Königin ein dreimaliges Hoch, in das wiederum die Versammlung mit Begeisterung einstimmte. Eine Hymne für Chor und Orchester, zur Krönungsfeier Georg's II. componirt von G. F. Händel (1727), bildete den Schluss des Concertes.

Hierauf verliessen die Allerhöchsten und Höchsten Herrschaften den Saal und geruhten auf einer Fahrt durch die Stadt die überaus glänzende Illumination in Augenschein zu nehmen, welche unmittelbar nach der Ankunft Höchstderselben auf dem Central-Bahnhofe durch die plötzlich zauberisch aufstrahlende Beleuchtung des Nordportals des Domes beschlossen wurde.

Berlin. Der hiesigen königlichen Bibliothek ist ein sehr werthvolles Musik-Geschenk zu Theil geworden. Von Verehrern Beethoven's ist nämlich bei dessen Lebzeiten ein Instrumental-Quartett, bestehend aus einer Violine von Nicolas Amati vom Jahre 1690, einer Violine von Joseph Guarneri vom Jahre 1718, einer Viola von Vincent Rogeri vom Jahre 1690 und einem Cello von Andreas Guarneri vom Jahre 1712, zusammengestellt worden, auf welchem Werke des Componisten in dessen Gegenwart von damals bekannten Meistern ausgeführt wurden. Der Grosshändler Peter Jokits zu Wien hat diese Instrumente, welche allmählich in verschiedene Hände gerathen waren, sämmtlich erworben und sodann Sr. Maj. dem Könige mit dem Wunsche dargebracht, dass dieselben unter dem Namen „Jokits-Stiftung" in der königlichen Bibliothek zu Berlin, deren musicalische Abtheilung einen grossen Theil des Beethoven'schen Nachlasses enthält, einen Platz finden und bei besonderen Gelegenheiten zur Ausführung Beethoven'scher Stücke benutzt werden möchten. Auf den Bericht des Herrn Ministers der geistlichen u. s. w. Angelegenheiten haben Se. Majestät der König durch Allerhöchsten Erlass vom 22. Juli 1861 das in kunstgeschichtlicher Hinsicht werthvolle Geschenk anzunehmen und dessen Aufbewahrung in der Bibliothek zu Berlin unter der Bezeichnung „Jokits-Stiftung" zu gestatten geruht.

Braunschweig. Am 1. September wurde das alte Schauspielhaus geschlossen, und das neuerbaute wird Anfangs October, und zwar, wie vorläufig bestimmt ist, mit „Iphigenie" und einem Festspiel eröffnet werden. Als erste Opern-Vorstellung wurde der „Tannhäuser" gewählt, für Braunschweig noch eine Novität; dann soll der Gounod'sche „Faust" folgen.

Am 16. August fand ein grosses Concert im Cursaale zu Homburg Statt, bei welchem Fräulein Dory, erste Sängerin am Theater zu San Carlo in Neapel, der Baritonist Hill aus Frankfurt, Alfred Jaell und der Violoncellist Seligmann mitwirkten.

Stuttgart, 11. September. Herr Karl Eckert, der frühere Director des Kärnthnerthor-Theaters in Wien, ist zum königlichen Hof-Capellmeister ernannt, befindet sich auch bereits in unseren Mauern. Wer ihn hergebracht, ob sein Engagement mit oder ohne Wissen des Intendanten erfolgt, ob Herr Kücken neben ihm bleiben, ob, nachdem die Eine Nachricht wahr geworden, nunmehr auch Herr Hackländer demnächst Herrn v. Gall ersetzen wird — diese und noch viele andere Fragen zu beantworten, ist bis jetzt nicht möglich. Als vor einem Decennium die Stuttgarter mit der Nachricht überrascht wurden, es sei neben dem Capellmeister Lindpaintner in der Person des Herrn Kücken ein zweiter Capellmeister engagirt, da wusste man, dass Lindpaintner durch rücksichtsloses Auftreten sich da und dort an einflussreichen Orten Feinde gemacht hatte; er war zudem bereits ziemlich bei Jahren, man konnte also die Ernennung eines jungen Mannes wie eine Art Diensterleichterung ansehen; in den Augen der Vernünftigen blieb Lindpaintner unbedingt der Leiter unserer Oper. Aber heute? Herr Kücken hat bis jetzt durch ein geschicktes Laviren sich so ziemlich mit allen maassgebenden Parteien gehalten; man kannte ihn als Schoosskind des Intendanten, als intimen Freund der Herren Löwe und Hackländer, als gut angeschrieben beim Könige u. s. w.; er ist ein Mann in der Blüthe der Jahre, hat sich erst nach und nach in das Dirigiren hineingeschickt, und jetzt wird neben ihm (oder etwa gar über ihm?)

kurz vor der an mich gerichteten Zuschrift auch der Deutschen Musik-Zeitung Nachricht gegeben.

ein Musiker angestellt, der, wenn auch als Componist weniger berühmt, doch als Lenker eines Orchesters ein Renommée geniesst, vor dem das Kücken'sche geradezu verschwindet. Wird sich der Schleier, der über diesem Geheimnisse schwebt, lüften? — Die Chorproben von Gounod's „Faust", der auf den Geburtstag des Königs (27. September) einstudirt wird, sind in vollem Gange.

Frankfurt a. M., 9. September. Nachdem Capellmeister Gustav Schmidt, welcher während eines Zeitraumes von zehn Jahren die Direction der hiesigen Oper geleitet hat, am 1. d. Mts. seine Stellung verlassen, wurde der neue Capellmeister Ignaz Lachner dem Personal der Oper vorgestellt. Herr Dr. v. Guiata hielt eine dem Zwecke entsprechende Rede, welche Letzterer dahin erwiederte, dass man ihm mit demselben Vertrauen, welches er bringe, entgegen kommen möge. Am vergangenen Samstag dirigirte Herr Lachner zum ersten Male die Oper „Fidelio", und nach der zweiten Ouverture wurden ihm lebhafte Zeichen der Zufriedenheit und des Beifalls kund gegeben.

Der Pianist Eduard Rosenhain, als Lehrer und Künstler, so wie als Mensch allgemein geachtet und geliebt, ist nach längerer Krankheit seinen Leiden vor einigen Tagen erlegen. Die zahlreiche Theilnahme an seinem Begräbnisse von Seiten der jüdischen und christlichen Bewohner Frankfurts und die dabei sich kundgebende allgemeine tiefe Rührung lieferten den besten Beweis dafür, dass der Dahingegangene in den Herzen aller, die ihn kannten, sich ein bleibendes, liebevolles Andenken erobert hatte. Durch ein ernstes, edles Kunststreben zeichnete Ed. Rosenhain sich vor vielen seines Standes aus, und er hat sich im Verein mit seinem in Paris jetzt lebenden Bruder Jakob Rosenhain und einigen anderen Künstlern von seinem ersten Auftreten in Frankfurt an die unzweifelhaftesten Verdienste um die Beförderung des guten Geschmacks in musicalischen Dingen erworben.

Frau Sophie Förster in Dresden ist unter sehr günstigen Bedingungen am meininger Hoftheater engagirt worden.

Wien, 6. September. Wahrscheinlich in nächster Woche schon werden Rubinstein und Wagner Wien wieder verlassen. Ersterer, um vor der Hand nach Leipzig und Berlin zu gehen, Letzterer, um nach Karlsruhe zurückzukehren. Durch die noch immer andauernde stimmliche Indisposition Ander's wurde beiden Componisten der Zweck ihres diesmaligen wiener Aufenthaltes vereitelt. Rubinstein verlässt Wien abermals, ohne seine Oper gehört zu haben, und Wagner wird eine gelegenere Zeit abwarten müssen, um mit dem Studium seines „Tristan" beginnen zu können. Nach ärztlichen Urtheilen soll das Wiederauftreten Ander's, den man sehr schmerzlich vermisst, vor einem Monate kaum zu erwarten sein.

Professor Dr. Eduard Hanslick ist, wie das Abendblatt der „Presse" vom 5. d. Mts. meldet, auf sein wiederholtes Ansuchen von der Function eines artistischen Beirathes des k. k. Hof-Operntheaters enthoben worden.

In Nizza starb dieser Tage der Componist Vincent Novello, Vater der berühmten Sängerin Clara Novello und des Musik-Verlegers John Alfred Novello. Er war lange Zeit bei der Capelle der spanischen Gesandtschaft in London angestellt und Vorstands-Mitglied der philharmonischen Gesellschaft. Er erreichte ein Alter von 80 Jahren.

Der Kaiser von Russland hat die Dedication der Rubinstein'schen Oper: „Die Kinder der Haide", anzunehmen und dem Verleger derselben, dem k. k. Hof-Musicalienhändler C. A. Spina in Wien, als Anerkennung die goldene Medaille für Kunst und Wissenschaft mit der Umschrift: „*Praemii digno*", zu verleihen geruht.

Der Pianist Wilhelm Krüger in Paris hat vom Herzog Ernst von Coburg-Gotha die Medaille für Kunst und Wissenschaft erhalten. Dem Violoncellisten Batta ist von dem Könige von Preussen der Rothe Adler-Orden verliehen worden.

Aus X-stedt, d. d. August. Hier mehr wie irgendwo steht es gründlich schlecht um die Kritik. Freilich, wo die Corruption so gross ist, wie in den höchsten Verwaltungsspitzen des Hoftheaters, da lässt sich auch nichts Besseres erwarten. Hierbei Ein Beispiel für viele, zu dessen Kenntniss ich auf ziemlich directem Wege gekommen bin. Der Intendant lässt den Tenor ***** zu einer persönlichen Mittheilung bitten und insinuirt ihm, dass er sich doch zu dem herkömmlichen Gebrauche, „die Herren Recensenten zu honoriren", verstehen möge; die Kritik nehme in Folge der bisherigen Ausserachtlassung dieser Sitte (!) zu wenig Notiz von ihm, und damit sei weder ihm, dem Intendanten, noch ihm, dem Sänger, gedient. Herr ***** wies dieses Ansinnen natürlich mit gebührender Entrüstung zurück, und die nächste Folge ist, dass sich die Gegen-Partei tagtäglich aufs Neue mit ihren bisherigen abgesungenen Helden breit macht.

Die Niederrheinische Musik-Zeitung

erscheint jeden Samstag in einem ganzen Bogen mit zwanglosen Beilagen. — Der Abonnementspreis beträgt für das Halbjahr 2 Thlr., bei den K. preuss. Post-Anstalten 2 Thlr. 5 Sgr. Eine einzelne Nummer 4 Sgr.

Briefe und Zusendungen aller Art werden unter der Adresse der M. DuMont-Schauberg'schen Buchhandlung in Köln erbeten.

Verantwortlicher Herausgeber: Prof. *L. Bischoff* in Köln.
Verleger: *M. DuMont-Schauberg*'sche Buchhandlung in Köln.
Drucker: *M. DuMont-Schauberg* in Köln, Breitstrasse 76 u. 78.

Niederrheinische Musik-Zeitung

für Kunstfreunde und Künstler.

Herausgegeben von Professor *L. Bischoff*. — Verlag der *M. DuMont-Schauberg*'schen Buchhandlung.

Nr. 39. **KÖLN, 28. September 1861.** **IX. Jahrgang.**

Ueber die wichtigsten Verbesserungen des Orgelbaues.

Unter den so genannten technischen Künsten, welche in dem gegenwärtigen Jahrhundert so erstaunliche Fortschritte aufweisen, nimmt auch die Orgelbaukunst eine würdige Stelle ein. Der überaus langsamen Entwicklung vom achten bis zum fünfzehnten Jahrhundert — wir erinnern nur an die Erfindung des Pedals von Bernhard dem Deutschen 1470 — folgte der erste Aufschwung in der zweiten Hälfte des siebenzehnten Jahrhunderts, von welcher Zeit an wir die bedeutenden Werke zu Harlem, Görlitz, Freiburg, Dresden u. s. w. und besonders die berühmte Orgel der Benedictiner zu Weingarten in Schwaben entstehen sehen. Es war diese Zeit die grosse Periode der Orgelbaukunst, in welcher nach so manchen Abirrungen und Ausartungen, welche die steten Begleiter einer rein empirischen Entwicklung sind, endlich ein geregeltes System geschaffen wurde. Die Charakteristik der Orgelstimmen, ihre akustische Wirkung, so wie das Mensur-Verhältniss gelangten zu einem Abschlusse, welcher eine sichere Basis für die weitere Ausbildung ermöglichte.

Mit Recht bewundern wir jetzt noch an jenen alten Werken die imposante Wirkung, durch welche die Orgel sich zur Königin aller musicalischen Insrumente erhob, und nächst ihrer ursprünglichen Bestimmung, das belebende Organ der Andacht zu sein, die gewaltige Sprache unserer Dome wurde. Nur die Ausbildung der Mechanik der Orgel blieb in jener Zeit auf dem noch unentwickelten Standpunkte stehen und theilte dieses Geschick mit fast allen anderen technischen Werken. Erst in der neuesten Zeit, als die realen Wissenschaften mehr gepflegt und auf alle Zweige der Kunst und Industrie praktisch angewandt wurden, erhielt auch die Orgelbaukunst ihren so lange entbehrten Antheil an dem allgemeinen Fortschritte, und wie es deutsche Meister waren, welche die Orgel aus dem rohen Zustande der ursprünglichen Erfindung zur damaligen Entwicklung brachten, so waren es auch in unserer Zeit meistens Deutsche, die in regem Wetteifer die weitere Vervollkommnung ihrer Kunst erzielten.

Der pneumatische Hebel, die Regulatoren, die Barker'sche Spielmaschine, so wie die von Walker zuerst construirten Kegelladen gehören zu den bedeutendsten mechanischen Verbesserungen, durch welche die Orgel sich immer mehr aus den beengenden Schranken des alten Systems erhebt. Der ersten Anforderung an eine gute Orgel, „dass es dem Haupt-Manual bei der stärksten Besetzung nie an einem völligen und gleichmässigen Winddruck fehle, und die Spielart dabei leicht und flüssig bleibe", entsprechen nur die Kegelladen vollkommen, während die Barker'sche Spielmaschine (pneumatische Maschine) es andererseits ermöglicht, bei der Beibehaltung des alten Laden-Systems die Ventile beliebig zu verdoppeln oder zu vergrössern. Die Regulatoren und Wind-Magazine, als nothwendige Factoren zur Ausgleichung der unvermeidlichen Verdünnungen und Verdichtungen des Winddruckes und des zu schaffenden Windvorrathes, gehören mit zu den ersten Anfängen, einem Hauptfehler unserer alten Orgelwerke, der so genannten „Windstössigkeit" entgegen zu treten.

Für Freunde der Orgelbaukunst wird es nicht uninteressant sein, über den Zweck und die Einrichtung der Kegelladen, so wie über den pneumatischen Hebel einen näheren Aufschluss zu erhalten. Bekanntlich leiden alle Schleifladen der grossen Manoale an Windmangel oder an zu schwerer Spielart. Wenn zwölf oder fünfzehn Pfeifen, welche durch ein Ventil ihren ausreichenden Luftzufluss erhalten, so voll und kräftig intoniren sollen, wie dies bei jeder einzelnen Pfeife erzielt worden ist, so muss dieses Ventil (und die Cancelle desselben) schon sehr gross sein, oder es müssen mehrere Ventile angelegt werden. In beiden Fällen wird die Spielart zu schwer.

Bei den Kegelladen hat jede Pfeife ihr eigenes Ventil, welches die Form eines umgekehrten Kegels hat und beim Niederdrücken der Taste gehoben wird. Jede Taste hebt so viele Kegel auf, als Register auf der Lade stehen. Ein jedes Register besitzt seinen eigenen Windcanal (Cancelle), welcher mit einer Klappe geschlossen ist. Beim Spielen der Orgel heben sich die Kegel aller Register, es sprechen aber nur diejenigen, deren Klappe geöffnet wird, und zwar geschieht dieses Oeffnen durch den gewöhnlichen Registerzug.

Die grossen Vortheile dieses Systems sind also, dass erstens jedes Register beim vollen Werke mit derselben Intonation und reinen Stimmung erklingt, die es beim Einzelspiel besitzt; zweitens, dass sich die Registerzüge bei jeder Temperatur mit der grössten Leichtigkeit öffnen und schliessen lassen. Diese leichte Handhabung gewährt den weiteren Vortheil, dass durch so genannte Combinationszüge mehrere Register zugleich gezogen werden können, wodurch der Spieler auf einem und demselben Clavier mit dem vollen Werke und einigen sanfteren Registern durch An- und Abstossen eines einzigen Zuges abwechseln kann. Obwohl bei kleineren Orgelwerken die Kegellade nicht unbedingt nöthig ist, so gewährt dieselbe doch den grossen Vortheil, dass durch letztere Einrichtung eine zweite Claviatur ersetzt wird.

Dass die Ausbildung der Kegellade jahrelanger Erfahrungen bedurfte, und dass jeder Meister, welcher sich dieses System aneignet, einige derselben von Neuem durchmachen muss, ist selbstverständlich. Um so ungerechter ist es aber, wenn einem so bedeutenden Fortschritte in der Orgelbaukunst die Unzulänglichkeit der Resultate der ersten Versuche fortwährend entgegen gehalten werden. Consequenter Weise befänden wir uns bei Gültigkeit solcher Einwendungen noch auf dem rohen Standpunkte des ersten Orgelwerkes; denn während in unserer Zeit nur wenige Jahre dazu gehören, ein System auszubilden, bedurfte es früher eines ganzen Jahrhunderts, um eine nur mässige Verbesserung der Construction zu erzielen.

Nicht minder wichtig ist die Erfindung der Spielmaschine, welche auf Anwendung des pneumatischen Hebels beruht. Bekanntlich übt die in den Bälgen eingeschlossene Luft, bis zu 35 Grad belastet, auf jeden Quadratzoll Fläche einen Druck von 3/4 Loth aus. Lässt man nun durch Oeffnen eines Ventils diese Luft in einen kleinen Blasebalg strömen, so füllt sich derselbe rasch, und die aufgehende Oberplatte ist im Stande, ein Gewicht zu heben, welches der Anzahl ihrer Quadratzolle entspricht. Barker verband hiernach mit den 54 Tasten der Claviatur eben so viele kleine Bälge, wonach beim Niederdrücken einer Taste nur das Ventil des betreffenden Bälgleins geöffnet wird; mit dem raschen Aufsteigen des letzteren und der sich summirenden Kraft ist dasselbe im Stande, das grössere Ventil der Windlade zu öffnen und durch mechanische Vorrichtungen auch den Koppelungen der verschiedenen Claviere zu dienen. Beim Loslassen der Taste schliesst sich das Zugangs-Ventil, und gleichzeitig findet die eingeschlossene Luft einen Auslass, wonach der kleine Blasebalg niedersinkt, und das Ventil der Windlade sich wieder schliessen kann. Diese Hin- und Herbewegung geschieht bei genau ermittelten Grössen-Verhältnissen des Apparates mit einer so rapiden Schnelligkeit, dass ein Triller, wie auf dem Clavier, ohne Stocken ausgeführt werden kann.

Die bequemere mechanische Behandlung der Orgel ist indess nicht die Hauptsache, um die es sich handelt, sie ist nur Mittel zu dem grossen Zwecke, den musicalischen Werth der Orgel zu erhöhen und dieselbe abgerundete Fülle und feste Intonation beim vollen Werke wiederzufinden, welche die einzelnen Register erhalten hatten. Die Ueberwindung der mechanischen Schwierigkeiten ist nur der Schlüssel zu dem umfangreichen Gebiete einer mehr charakteristischen freien Intonation und eines unabhängigeren Mensur-Systems, welche sich bisher dem unvollkommenen Apparate unterwerfen mussten.

Auch in orchestraler Beziehung musste die Orgel gewinnen, seit es mittels der Kegelladen ermöglicht ist, mit den verschiedensten Combinationen zu wechseln und neue, bisher ungeahnte Effecte zu erzielen.

Von dem Zeitpunkte dieser Verbesserungen an sehen wir, wie sich die Intonation bald in zwei verschiedene Hauptrichtungen theilt. Man könnte sie Schulen nennen, aber es fehlt uns für die jetzigen der Name eines einzelnen Meisters, eines bestimmten Vorgängers. Mit Gottfried Silbermann schliesst die mittlere Periode ab, und wenn sich jetzt noch einige seine Schüler oder Nachahmer nennen, so beweisen sie höchstens nur, dass sie den gegenwärtigen Standpunkt eben so wenig erfassen, als sie dem alten Meister wirklich beikommen können.

Die Intonation dieses Meisters und seiner Zeitgenossen (1700 bis 1750) ist äusserst dünn, aber zart zu nennen. Schwache, aber liebliche Bässe, enge Mensuren und durchweg ein geringer Windverbrauch charakterisiren sein ganzes System. Silbermann wusste, wie viel er seinen Laden, seinem ganzen Apparat zutrauen konnte, er intonirte mit einer Oekonomie, wodurch das volle Werk frisch und reinklingend blieb, und eben desshalb gelang es ihm, die besten Werke seiner Zeit zu schaffen. Fast unübertroffen sind seine Principal-Stimmen, die sich durch hellen, gesangreichen Klang auszeichnen. In allen gedeckten Stimmen ist die Intonation weich und ohne besondere Fülle,

die Octav-Register und Mixturen sind sogar spitz und scharf zu nennen. Ausser einigen äusserst angenehmen Flötenstimmen war es weniger die Charakteristik, sondern eine überaus feine Egalität der einzelnen Register, welche seine Intonation unübertroffen liess.

Mit der Verbesserung der Structur machte sich später und namentlich in sächsischen und norddeutschen Ländern eine andere Richtung in der Intonation geltend. Die Dispositionen zeigen schon eine verhältnissmässig zu grosse Anzahl von sechszehnfüssigen und achtfüssigen Stimmen, die Klangfarben werden breiter, voller, und von der grossen Masse kleiner, gemischter Stimmen, welche sich mit den verschiedensten Intervallen auf allen Clavieren vorfanden, war hauptsächlich nur die Mixtur noch beibehalten worden. Man war in das andere Extrem gefallen, denn aus dem hellen, frischen Timbre der Silbermann'schen Schule gerieth man in eine zwar kräftige, aber rauhe, brausende Intonation, die über der grossen Fülle der tieferen Tonlagen die klare, harmonische Wirkung verlor. Die spärliche Anwendung der Zungenwerke und eine zu weit gehende Anwendung der Holzpfeifen trugen nicht wenig dazu bei, die dunkle und schwere Färbung der Labial-Stimmen zu erhöhen, und indem man die Pedale mit den schwersten Grundbässen überhäufte, entbehrte man noch immer der Mittel, durch die Manuale eine entsprechende Gegenwirkung zu schaffen.

Glücklicher Weise machte sich bald ein anderer Einfluss geltend, und zwar die französisch-niederländische Richtung. Obwohl diese Orgelbauer die erste Grundlage von den Deutschen erhielten, gingen sie ihren eigenen Weg und vermieden es besonders, in die ernste Richtung der Deutschen zu gerathen.

Der Ton-Charakter ihrer Werke blieb frischer, klingender. Sie erfanden zu unseren gemischten Stimmen noch das Cornett (ein sehr beliebtes Register zur Begleitung des Chorals und im vollen Werke eben so wirksam) und verlegten sich besonders auf die Ausbildung der Zungenwerke. Ihre vorgeschrittene Technik — eine fabrikmässige Theilung der Arbeit — und, was zu beachten ist, gute, lohnende Preise machten es ihnen um so eher möglich, die raschesten Fortschritte zu erzielen und ausser den Zungenstimmen auch in den Solo-Registern eine gewisse Bravour zu zeigen. Wie aus dem ersten bedeutenden Autor über Orgelbau, dem Benedictiner Don Bedox, hervorgeht, hatte schon seit der Silbermann'schen Zeit sich der französische Orgelbau die jetzige Bahn vorgezeichnet und in Beibehaltung des damaligen Systems an dessen Ausbildung gearbeitet. So finden wir dort bis heute noch die Schleifladen fast ausschliesslich angewandt, aber mit solchen mechanischen Einrichtungen und Anwendung des pneumatischen Hebels verbessert, die den Mangel des deutschen Kegelladen-Systems kaum fühlbar machen. Die Intonation der Labial-Stimmen, in welcher die Deutschen bisher den Vorrang beanspruchten, wurde mehr beachtet, und es gestalteten sich in der neuesten Zeit allmählich Dispositionen, welche durchweg dem würdigen Charakter der Orgel entsprechen.

Wie wohlthätig dieser Einfluss auf uns gewirkt hat, bezeugen die letzten zwanzig Jahre, seit welchen wir, von den extremen Richtungen befreit, überall neue Werke entstehen sehen, die in der Disposition, so wie in Behandlung der Klangfarben eine gemeinsame edle Richtung bekunden. Sonreck.

Das dritte westfälische Musikfest in Dortmund.

Während die Sängerfeste in diesem Sommer fast auf eine bedenkliche Weise überhand genommen haben, ist es erfreulich, dass sich für wirkliche Musikfeste wieder ein neues Institut begründet hat. Wir wollen den Männer-Gesangfesten ihre Annehmlichkeit und ihre Bedeutung für Vereinswesen und vaterländische Verbrüderung nicht absprechen; allein das haben doch die meisten, und zuletzt auch Nürnberg bei allem äusserlich Herrlichen, das es darbot, bewiesen, dass die Begünstigung einer einzigen Gattung der Tonkunst durch grossen Aufwand erfordernde Feste unmöglich dem Fortschritte, oder richtiger: der Wahrung des Edeln und Heiligen in der Kunst dienen kann. Für diesen Zweck kann der Männergesang, der nicht einmal die eine Hauptgattung der Tonkunst, die Vocalmusik, vertritt, sondern wiederum nur einen Theil derselben, nicht genügen; nur wo alles, was zur Musik gehört, zusammenwirkt, Gesang im ganzen Umfange der menschlichen Stimmen und Instrumente in ganzer Klangfülle des Orchesters, kann von einem Feste, das die Tonkunst feiert und fördert, die Rede sein.

Das Beispiel der preussischen Rheinprovinz hatte schon vor zehn Jahren in dem Nachbarlande Westfalen das Verlangen nach einem musikfestlichen Vereine geweckt. Auf Anregung des Gymnasiallehrers Gronemeyer in Soest vereinigten sich im Jahre 1851 die musicalischen Kräfte der Städte Arnsberg und Soest zu einem Concerte in letzterer Stadt, wozu auch Hamm und Lippstadt ihre Contingente sandten. Im folgenden Jahre traten Dortmund, Unna und Camen bei, man veranstaltete ein erstes westfälisches Musikfest in Hamm, welchem 1854 ein zweites in Dortmund folgte, beide unter der Leitung des Musik-Directors Breidenstein in Dortmund. Mancherlei Zeit- und Orts-Verhältnisse stellten sich der Fortsetzung der Feste entge-

gen, bis im gegenwärtigen Sommer einige Kunstfreunde in Dortmund wieder zusammentraten und das dritte Fest nach grösserem Maassstabe als bisher organisirten. Das Gelingen des Unternehmens hat nun hoffentlich das neue Institut eines westfälischen Musikfestes gehörig begründet, und es dürften namentlich die Städte Münster, Dortmund und Bielefeld die Aufgabe haben, sich schwesterlich vereint an die Spitze zu stellen, und es sich zur Ehrensache zu machen, das neue Institut aufrecht zu erhalten und einem immer kräftigeren Gedeihen entgegen zu führen.

Am 14., 15. und 16. September waren Mitglieder der Gesang- und Musik-Vereine von Arnsberg, Bielefeld, Essen, Hamm, Hagen, Hattingen, Iserlohn, Lippstadt, Münster, Paderborn, Soest u. s. w. in Dortmund zu einem Chor von 83 Sopran- und 56 Altstimmen, 47 Tenören und 56 Bässen, und zu einem Orchester von 35 Violinen, 12 Bratschen, 11 Violoncellen, 7 Contrabässen und den dazu gehörigen Blas-Instrumenten vereinigt — zusammen an 340 Ausführende, unter der tüchtigen Leitung des Herrn Musik-Directors Breidenstein.

Am ersten Tage (14. September), Abends 6 Uhr, fand die Aufführung des Oratoriums „Elias" von F. Mendelssohn-Bartholdy Statt. Die Chöre wurden nicht nur mit grosser Präcision gesungen, es war auch Feuer und Schwung darin, und alle vier Stimmen entwickelten einen schönen, frischen Klang. Das Verhältniss der Stimmen zu einander entsprach den Bedingungen eines schönen Gesammttones, zumal da der Alt keineswegs, wie das sonst wohl öfter der Fall ist, an Klang und Sicherheit gegen die anderen zurückstand. Freilich bemerkte man eine etwas zu geringe Kraft in den Saiten-Instrumenten des Orchesters, namentlich in den Violinen, welche, wie es uns schien, aus Mangel an guten Instrumenten, in allen Chören des Elias, in denen die Figuren stark durch den Gesang durchklingen müssen, nicht genug Tonstärke entwickelten.

Die Haupt-Solo-Partieen wurden von Fräulein Aug. Eggeling (Sopran) vom Hoftheater in Braunschweig, Fräulein Anna Simon (Alt) aus Stuttgart, Herrn Hof-Opernsänger Schneider (Tenor) aus Wiesbaden und Herrn Th. Hill aus Frankfurt a. M. gesungen. Fräulein Eggeling besitzt eine nicht grosse, aber doch ausgiebige, in den Mitteltönen etwas scharfe, in der Höhe über dem zweigestrichenen *F* hinaus jedoch wieder vollere und leicht ansprechende Stimme, die sie im Ganzen gut zu behandeln weiss. Den Hauptnummern der Sopran-Partie (von welcher sie Alles sang) war die jugendliche Sängerin indess nicht ganz gewachsen; dagegen sang sie die Partie des Knaben, der nach den Regenwolken ausschaut, und die Oberstimme in allen Ensemblestücken ganz vortrefflich, besonders auch in dem Terzett in *D-dur*: „Hebe deine Augen auf", in welchem Frau Cornet aus Hamburg, die Lehrerin der beiden jungen Damen, den zweiten Sopran aus Gefälligkeit übernommen hatte, was denn mit dem klangvollen Alt des Fräuleins Simon ein Ganzes bildete, das nichts zu wünschen übrig liess. Das eigentliche Fach des Fräuleins Eggeling scheint der naive, schalkhafte Vortrag zu sein, von dem sie uns am dritten Tage durch den Gesang eines Liedes: „Der Kuckuck", eine reizende Probe gab, nach welcher wir sie auf der Bühne für eine vortreffliche Soubrette halten müssen. Fräulein Simon hat eine sehr wohlklingende, volle Altstimme von bedeutendem Umfange, deren Register schon ziemlich ausgeglichen und abgerundet sind, und die nach vollendeter Ausbildung zu grossen Hoffnungen für die künstlerische Laufbahn der bescheidenen und jetzt freilich noch sehr befangenen jungen Sängerin berechtigt. Wenn man bedenkt, dass sie hier zum ersten Male öffentlich auftrat, so wird man den ermunternden Beifall, der ihr zu Theil wurde, gern billigen. Beiden Sängerinnen ist indess etwas mehr von jener Wärme im Vortrage zu wünschen, welche aus dem Innern des kunstbegeisterten Sängers durch den Ton in die äussere Erscheinung tritt und dem musicalischen Talente erst die wahre Weihe gibt.

Das führt uns unmittelbar zu den Leistungen des Herrn Schneider hinüber, der wiederum bewies, dass sein stets nach dem Vollendeten trachtendes Streben jetzt jene Stufe in der Gesangkunst erreicht hat, auf welcher die fleissig und streng geschulten Stimmmittel nur der Bestätigung der alten Wahrheit dienstbar sind: „Das Herz macht den Sänger". Es ist uns noch besonders erfreulich gewesen, dass der treffliche Künstler, dessen Talent für den Ausdruck lyrischer Empfindung längst anerkannt ist, in den Recitativen der Partie des Händel'schen Samson (der am zweiten Tage gegeben wurde) auch das dramatische Element, da, wo Zorn und Erinnerung der Heldenkraft einen heroischen Ausdruck verlangen, zur Geltung brachte.

Ihm stand Herr Hill durch die Art, wie er die schwierige und anstrengende Haupt-Partie des Elias durchführte, in vieler Hinsicht als Sänger würdig zur Seite. Herr Hill, dessen klangvolle, egale, frische Baritonstimme wir stets geschätzt haben, hat uns durch die grossen Fortschritte, die er in der Kunst, zu singen, gemacht hat, recht freudig überrascht. Sein Vortrag wurde an den meisten Stellen der Recitative dem Eifer des Propheten vollkommen gerecht, und auch die Arien sang er recht feurig und, wo es hingehörte, mit innigem Ausdruck. Ein fortgesetztes Studium der Vocalisation, in Verbindung mit der sorgfäl-

tigsten Articulation der Sprachlaute, wird ihn dem Ziele eines kunstgebildeten Sängers immer näher führen.

Der zweite Festtag (Sonntag, 15. September) brachte in einem Morgen-Concerte, das um 11 Uhr begann, Mozart's Ouverture zu Don Juan, das Trio-Concert für Pianoforte, Violine und Violoncell mit Orchester von Beethoven, eine Zusammenstellung von Chören und Soli aus dem Oratorium „Samson" von Händel und die *Sinfonia eroica* von Beethoven.

Einen grossen Genuss gewährte das Trio-Concert von Beethoven, dessen Ausführung noch dadurch einen besonderen Reiz bekam, dass die Violinstimme von einer Dame gespielt wurde, dem Fräulein Amalie Bidó, welche durch ihre ausgezeichneten Leistungen in Paris und in Deutschland, namentlich auch während des Sommers in den Bädern am Rheine, bereits einen glänzenden Ruf erlangt und diesen durch ihre Vorträge am zweiten und dritten Tage des dortmunder Musikfestes bedeutend erhöht hat. Die junge Künstlerin, deren Bildungsgang vorzugsweise auf brillante Virtuosität berechnet gewesen, hat sich die ernste und gediegene Vortragsweise, welche Beethoven's Concert fordert, so angeeignet, dass sie an Kraft und Ton ihre Partie vollkommen zur Geltung brachte. Das Violoncell spielte Herr Giesenkirchen aus Dortmund, ein sehr ehrenwerther Künstler, welcher sich den Schwierigkeiten seiner Partie vollkommen gewachsen zeigte. Mehr Kraft und Aplomb wäre indess zu wünschen gewesen, was übrigens weniger die Schuld des Künstlers als des Instrumentes zu sein schien, das gegen die klangvolle Violine und den vortrefflichen Flügel zurückstand. Herr Musik-Director Loos aus Iserlohn behandelte die Clavier-Partie auf würdige Weise, wie es der classischen Composition ziemt, und zeigte sich nicht nur als guten Pianisten, sondern auch als verständigen Musiker. Der Concertflügel aus der Pianoforte-Fabrik von Gerhard Adam in Wesel, ein wahres Pracht-Instrument an Ton und Arbeit, gab ein glänzendes Zeugniss ab für den enormen Fortschritt, den die rheinische Kunstgewerbthätigkeit ihren französischen und englischen Concurrenten gegenüber gemacht hat. Wenn die Kraft der Resonanz sich in den Fortestellen und namentlich auch in den Schluss-Passagen und Trillern, welche das volle Orchester dominirten, offenbarte, so zeigte dagegen der Anschlag der einzelnen Töne, die mit den ähnlichen der beiden Streich-Instrumente einander nachahmend abwechselten, die Weichheit und Fülle des Tones in ihrer ganzen Schönheit. Der Flügel fand noch an dem Concertabende selbst seinen Käufer.

Die Auswahl aus dem Oratorium Samson war im Ganzen zweckmässig. Es wurde der erste Theil ganz, vom zweiten die Alt-Arie mit Chor, das Recitativ und Duett von Dalila und Samson, und der Doppelchor: „Ehret auf seinem ewigen Thron", vom dritten die Katastrophe des Drama's, von Nr. 17 an bis zum Schlusse, gegeben. Ueber die Ausführung gilt im Ganzen dasselbe, was über die Leistungen des Chors und der Solisten im „Elias" bemerkt worden ist, nur griffen hier die Saiten-Instrumente im Orchester besser durch, als in der Composition von Mendelssohn. Einige Sologesänge, die in Mosel's Bearbeitung sich nicht finden, waren aus der Original-Partitur mit F. Hiller's Instrumentirung hinzugefügt.

Die Aufführung der *Sinfonia eroica* mit einem aus so verschiedenen Elementen zusammengesetzten Orchester, in welchem eine grosse Anzahl von Dilettanten mitwirkte, war in Betracht der obwaltenden Verhältnisse befriedigend, und wir gestehen, dass sie uns manchmal, besonders was die Blas-Instrumente betrifft, z. B. auch die drei Hörner, wirklich überraschte, obwohl die Feinheit des Ausdrucks natürlich hinter den Leistungen eingespielter Orchester zurück blieb, auch hier und da in Einzelheiten Ungenauigkeiten, namentlich im Vortrage der gebundenen (synkopirten) Noten vorkamen. Eigentliche Verstösse kamen aber nicht vor, die Sinfonie ging präcis, die Tempi waren nicht übertrieben, sondern dem würdigen Charakter der herrlichen Composition angemessen, und das Ganze machte dem Dirigenten, wie den Mitwirkenden Ehre. Je mehr der Verein die Wichtigkeit der Proben und das ernste Studium, welches die Ausführung classischer Orchesterwerke fordert, wird kennen und schätzen lernen, desto mehr wird sich auch das Orchester der westfälischen Musikfeste zu echt künstlerischen Leistungen empor arbeiten.

Im dritten Concerte (Montag, 16. September) wetteiferten die Gesang- und Instrumental-Solisten mit einander und regten durch ihre Vorträge häufig das Publicum zum lebhaftesten Beifalle an.

Fräulein Eggeling sang die grosse Scene aus dem Freischütz und zwei Lieder: „Gretchen am Spinnrad", von Schubert und den oben erwähnten „Kuckuck" (von?)*]. So vorzüglich der Vortrag des letzteren gelang, so wenig konnte Auffassung und Ausdruck in dem ersten Liede genügen. Fräulein Simon ging am dritten Tage schon mehr mit der Stimme heraus, zeigte in Schubert's „Wanderer", den sie, wenn wir nicht irren, noch ein paar Töne tiefer sang, als er geschrieben, den bedeutenden Klang ihrer Stimme in den tiefen Brusttönen, welche sie hier auch nicht

*] Bei dieser Gelegenheit wollen wir doch für die Zukunft bemerken, dass die Programme zu einem Musikfeste genauere und vollständigere Angaben enthalten müssen, als dies hier der Fall war. „Arie von Mozart, Arie von Rossini, Concert von Vieuxtemps" u. s. w. heisst gar nichts, wenn nicht der Text-Anfang, die Tonart, Opuszahl u. s. w. dabei stehen!

so in die Breite zerrte, wie sie es an den beiden vorigen Tagen nach der leider jetzt von Frankreich herübergekommenen Unart einige Male that. Ihr Vortrag der Tancred-Arie bewies, dass ihre Coloratur- und Triller-Studien auch schon recht artigen Erfolg gehabt haben, und bestätigte unsere Ansicht über die Zukunft dieser jungen Sängerin. Herr Schneider sang zwei Lieder von Schubert und auf echt künstlerische und hinreissende Weise die Arie des Belmonte aus Mozart's Entführung: „Constanze, dich soll ich sehen" u. s. w. — Herr Hill die Arie des Paulus: „Herr, sei mir gnädig", und ein Lied. Von den Instrumentalisten spielte Herr Loos eine so genannte Phantasie für Pianoforte über „Heil Dir im Siegerkranz". Er hätte besser gethan, etwas Anderes zu wählen. Den Vortrag eigener Compositionen darf das Comite bei einem Musikfeste überhaupt nur anerkannten Celebritäten verstatten, und selbst diese machen fast nie darauf Anspruch.

Fräulein Bidó spielte das grosse Concert in *E-dur* von Vieuxtemps (in zwei Abtheilungen) und riss namentlich durch den vortrefflichen Vortrag des Adagio und des Rondo Alles zu enthusiastischem Beifall hin. Auch den ersten Satz, der im Grunde mehr lang als gross ist, spielte sie meisterhaft, so dass wir die Entwicklung ihres schönen Talentes bis zu einer bereits so hohen Stufe mit den aufrichtigsten Glückwünschen für ihre fernere Künstler-Laufbahn begrüssen.

Das Musikfest zu Birmingham.

Am 27., 28., 29. und 30. August 1861.

In England geht bekanntlich Alles ins Kolossale, nicht bloss die Dimensionen der Dampfschiffe, Docks, Keller, Magazine, Zeitungsblätter, Ausstellungen u. s. w., sondern auch der Musikfeste. Wiewohl man daran schon gewöhnt ist, so brachte doch die Einrichtung und Ausführung des diesjährigen Musikfestes in Birmingham in Bezug auf die Masse des Dargebotenen selbst die Engländer zu einigem Staunen.

An vier Tagen hinter einander, Dinstag bis Freitag, wurden acht Concerte, jeden Morgen und jeden Abend eines, gegeben und in diesen die Oratorien Elias, Samson, Die Schöpfung, Messias, Israel in Aegypten, Judas Maccabäus und die grosse Messe in *D-dur* von Beethoven ausgeführt, und zwar fünf Oratorien und die Messe vollständig und vom „Israel" 21 Nummern! Dazwischen zwei „Gemischte Concerte", eines von 22, das andere von 19 Nummern! — Wir armen deutschen Musiker, Sänger und Hörer, die wir von drei Concerten an drei Tagen schon müde sind, können uns natürlich gar keine Vorstellung von der musicalischen Verdauungskraft machen, welche ein britisches Publicum besitzt, und von der Seelenruhe, mit welcher alle Mitwirkenden ihre Partieen, die sie (diesmal mit Ausnahme der Beethoven'schen Messe) fast auswendig können, ohne Gesammt-Probe absingen und abspielen.

Ebenfalls wunderlich kommt uns die Sitte vor, auf dem Programm die höchste und hohe Gönnerschaft aufgezählt zu lesen, unter deren Schutz das Fest ins Werk gesetzt wird; wunderlich, weil wir im monarchischen Deutschland in dieser Hinsicht weit republicanischer denken, als das freie Britenthum, das auch bei der Kunst auf das Patronat des hohen Adels so grosses Gewicht legt, dass die Zuhörer nicht halb so zahlreich in die Tonhalle strömen, wenn die Wappenschilder der Aristokratie nicht an ihrer Pforte hangen. Uebrigens hat die Sache auch ihre sehr gute Seite, denn die Aristokratie gibt nicht bloss ihre Namen zur Förderung der Musikfeste her, sondern auch ihre reichen Mittel, und es ist eine sehr erfreuliche und gegen deutsche Adels-Ansichten sehr vortheilhaft abstechende Thatsache, dass die englische Aristokratie es sich zur Ehre anrechnet, bei einem Feste der Tonkunst an der Spitze des Comite's zu stehen. So sehen wir denn gern den Earl von Shrewsbury und Talbot als Präsidenten des Festes zu Birmingham, und lassen es gelten, dass auf der Rückseite des Titelblattes vom Programm auch die Namen seiner neunundachtzig „Vice-Präsidenten" in Uncial-Buchstaben wie auf einer Votiv-Tafel zu lesen sind, und zwar in der schönsten Rangordnung, nach welcher erst der Herzog von Marlborough, dann ein Marquis, dann 13 Grafen, 6 Viscounts, 10 Lords, 25 ehrenwerthe Sirs (darunter ein Admiral und hohe Geistliche) und endlich 30 Esquires kommen. Ganz oben an stehen aber — ein Beweis der Achtung vor dem Gesetze und seinen Repräsentanten — der Bürgermeister von Birmingham und die beiden *High Sheriffs* von Warwick- und Staffordsshire. Dass dieses Mal auf dem Titelblatte des Programms selbst die Königin, der Prinz-Gemahl, der Prinz von Wales und der Herzog von Cambridge als besondere Patrone des Festes aufgeführt sind, hat seinen Grund zum Theil darin, dass der Ueberschuss der Einnahme zur Unterstützung der Casse des weltberühmten Allgemeinen Hospitals zu Birmingham bestimmt war.

Ueberschuss des Ertrags eines Musikfestes? eines viertägigen, nur mit ungeheuren Kosten ins Werk zu setzenden, mit zwölf sehr theuren Solisten und einem Dirigenten aus London ausgestatteten Musikfestes? Wiederum eine undenkbare Sache auf dem Continente! Nun, ich kenne die Kosten in Birmingham nicht, aber wohl die Einnahmen, und wenn man folgende Tabelle ansieht, so wird

man daraus wohl mit Recht schliessen dürfen, dass das Hospital eine ganz artige Beihülfe zur Deckung des Deficits in seiner Casse erhalten hat. Wir richten die Tabelle so ein, dass sie zugleich einen Maassstab der Theilnahme des Publicums an den verschiedenen Tonwerken abgibt.

	Morgens.	Abends.	Personen.	Einnahme. L.	Sh.	P.
I. Tag.	Elias.	Gemischtes Concert.	2883	2702	7	10
II. Tag.	Samson.	Die Schöpfung.	2271	1945	10	5
		Summe am I. und II. Tage:		4647	18	3
III. Tag.	Messias.	Gemischtes Concert.	4154	3742	6	6
		Summe am I., II. und III. Tage:		8390	4	9
IV. Tag.	*Missa solemnis.* Israel in Aegypten.	Judas Maccabäus.	2553	2117	17	8
		Summa der vier Tage:		10508	2	5
Dazu an 5. L. 5 Sh.-Billets				152	5	—
Programme				310	—	—
		Total-Summe..		10970	7	5

Also eine Einnahme von mehr als 70,000 Thalern! Davon lassen sich freilich sehr bedentende Kosten bestreiten, und es bleibt doch noch etwas übrig.

Der Sängerchor zählte 84 Sopran- und 80 Altstimmen (bei den letzteren nach englischer Weise nur 19 Damen- und 61 Männerstimmen), 80 Tenöre und 88 Bässe, im Ganzen 332, eine lange nicht so starke Anzahl, als die niederrheinischen Musikfeste aufweisen. Dabei befanden sich nur 34 Dilettanten und 26 Dilettantinnen; von ihnen war ausdrücklich auf dem Programm bemerkt, dass „sie der *Birmingham Amateur Harmonic Association* angehörten und ihre gefällige Mitwirkung freiwillig (d. h. unentgeltlich) wäre". Alle übrigen sind bezahlte Choristen. Wie nachtheilig die oben angegebene Besetzung des Alts im Chor wirkt, braucht man deutschen Lesern nicht aus einander zu setzen. Hoffentlich wird die durchaus nothwendige Aenderung in diesem Punkte bei den englischen Oratorien-Aufführungen mit der Zeit eintreten; ein grosser Fortschritt für die gute Sache der Tonkunst liegt schon darin, dass nur überhaupt Dilettanten, namentlich auch Damen, mitgesungen haben. Dirigent der *Harmonic Association* ist Herr A. J. Sutton, Chor-Director des Festchors Herr W. C. Stockley.

Das Orchester zählte unter den Vorgeigern Sainton und Blagrove an der ersten und Willy an der zweiten 54 Violinen (darunter die Herren Deichmann, Ries u. s. w.), 18 Bratschen (Vorspieler: Doyle), 17 Violoncelle (Vorspieler: Lucas), 17 Contrabässe (Vorspieler: Howell), je vier Flöten, Oboen, Clarinetten, Fagotte, 2 Trompeten und 2 Cornets, 4 Hörner, 3 Posaunen und 1 Ophikleid, 2 Serpents, Pauken, grosse Trommel u. s. w., Harfe — zusammen 140 Instrumentalisten und die Orgel (Herr Stimpson), ohne welche kein grosser Concertsaal in England denkbar ist.

Dirigent des Ganzen (aller Oratorien und der Messe) war Costa aus London; auch die meisten Instrumentalisten waren Mitglieder der londoner Orchester.

Das Orchester zeichnete sich nur in den Oratorien aus, hauptsächlich durch die Saiten-Instrumente im Allgemeinen und im Besonderen durch die Kraft der Bässe. Sinfonieen werden bei diesen Festen gar nicht gemacht. Die Wahl der vier Ouverturen in den gemischten Abend-Concerten (Rossini: Belagerung von Korinth und Wilhelm Tell; Weber: Freischütz, und Auber: Stumme von Portici) zeigt hinlänglich, was für Orchestermusik das Publicum bei den englischen Musikfesten verlangt.

Die Solo-Partieen waren vertreten im Sopran durch Fräulein Titjens, Frau Rudersdorf, Frau Lemmens, Sherrington und Fräulein Adelina Patti; im Alt durch Frau Sainton-Dolby und Miss Palmer; im Tenor durch Sims Reeves, Montem Smith, Giuglini; im Bass durch Santley und Belletti. Im ersten Abend-Concerte spielte Miss Arabella Goddard Mendelssohn's Pianoforte-Concert in *G-moll*, im zweiten Beethoven's Concert in *Es-dur*. Andere Instrumental-Solo's kamen nicht vor.

(Schluss folgt.)

Tages- und Unterhaltungs-Blatt.

Berlin. In Folge der Aufforderung des Herrn Directors Wallner an deutsche Schriftsteller, bei Gelegenheit der Krönungs-Feierlichkeiten für seine Bühne ein heiteres historisches Original-Volksstück gegen namhaftes Honorar zu liefern, sind 67 Stücke eingelaufen, von denen 63 gänzlich unbrauchbar sind; die übrigen vier sind nicht besonders zur Fest-Vorstellung geeignet. Director Wallner sah sich daher veranlasst, den Schriftsteller Herrn Arthur Müller mit der Abfassung eines heiteren Volksstückes: „Grossbeeren und Dennewitz", zu beauftragen.

Hof-Capellmeister Dorn in Berlin hat einen von M. Haydrich gedichteten Operntext: „Der Pastetenbäcker", componirt, welcher in der Faschings-Saison in Berlin zur Aufführung kommen soll.

Schliebner's Oper: „Graf von Santarem", fand bei ihrer ersten Aufführung in Kroll's Theater in Berlin eine nur kühle Aufnahme; auch die Ausführung wird als eine nicht sonderlich gelungene bezeichnet.

Königsberg. Der Director des hiesigen Stadttheaters, Commissionsrath Woltersdorf, befand sich einige Tage in Ostende, um mit dem königlichen Hofmarschall-Amte über die theatralischen Vorstellungen, die während der Krönungszeit in Königsberg gegeben werden sollen, Rücksprache zu nehmen. Am Abende des Einzugstages soll dort, wie vorläufig bestimmt, die Oper von Flotow: „Der Müller von Meran" (vor mehreren Jahren unter dem Titel „Albin" in Wien durchgefallen), zur Aufführung kommen. Am Krönungstage wird voraussichtlich das Drama von Hans Köster: „Hermann, der Befreier", mit vorausgehendem Festspiel von F. Tietz gegeben werden.

Frau Maria Niemann-Seebach ist nach jahrelanger Abwesenheit wieder in Hannover eingetroffen und alsbald nebst ihrem Gemahl vom Könige und der Königin in besonderer Audienz empfan-

gen worden. Die Künstlerin wird nächstens wieder spielen, wodurch denn alle Gerüchte, die sich über ihr beabsichtigtes gänzliches Zurücktreten ins Privatleben verbreitet hatten, widerlegt werden.

Dresden. Nach mehr als einjähriger Pause wurde am hiesigen Hoftheater wieder einmal eine neue Oper gegeben, und zwar am 31. August der „Faust" von Gounod oder — wie die Oper hier benannt wurde — „Margaretha". Die Aufnahme der Oper war für die ausführenden Kräfte eine warme, für das Werk selber aber keine besonders hoffnungsvolle. — Als anderweitige Novitäten erschienen Offenbach's „Gemahl vor der Thür" und Mozart's „Schauspiel-Director".

In der biographischen Skizze Franz Gläser's findet sich die Angabe, dass Gläser im Jahre 1816 nach Wien kam, und dass hier seine Bekanntschaft mit Beethoven von grosser Bedeutung für seine Entwicklung war, da ihm Beethoven volles Zutrauen schenkte und ihn unter Anderem die Einstudirung des „Fidelio" leiten liess; Gläser habe auch unter des schon tauben Meisters scheinbarer Oberleitung die ersten Aufführungen dieser Oper dirigirt. — Diese Angaben sind jedoch offenbar unrichtig; denn die Oper „Fidelio", d. h. die dritte Bearbeitung derselben, wurde am 23. Mai 1814 zum ersten Male gegeben und kam durch mehrere Jahre nicht vom Repertoire, so dass an eine Einstudirung oder Direction durch den erst 1816 im Lebensalter von kaum achtzehn Jahren nach Wien gekommenen Gläser gar nicht zu denken ist. Ich weiss mich recht wohl zu erinnern, dass die Oper durch Joseph Weigl einstudirt und dirigirt wurde. Es war aber auch zu jener Zeit gar nichts von einem näheren Umgange Beethoven's mit Gläser bekannt, welcher auch mit Rücksicht auf das jugendliche Alter und die damalige künstlerische Unbedeutendheit Gläser's ganz unwahrscheinlich ist. Die obigen Angaben dürften daher auf einer Verwechslung der Personen beruhen. (W. Rec.)

Stuttgart. Das Theater ist am 1. September mit Lortzing's „Die beiden Schützen" eröffnet worden. Weder Eckert noch Kücken hat dirigirt, sondern einer der Herren Musik-Directoren. Herr von Gall scheint denn doch Intendant der königlichen Schauspiele zu bleiben; bei dem sonst gewiss geistvollen und talentreichen Hackländer würde man sich in dem ersten Jahre wohl auch auf das Sprüchwort verlassen müssen: „Wem Gott ein Amt gibt, dem gibt er auch die Fachkenntniss nachher dazu."

Hamburg. Am 19. September wurde das Actien-Theater in St. Pauli eröffnet.

Ankündigungen.

Die Niederrheinische Musik-Zeitung
erscheint jeden Samstag in einem ganzen Bogen mit zwanglosen Beilagen. — Der Abonnementspreis beträgt für das Halbjahr 2 Thlr., bei den K. preuss. Post-Anstalten 2 Thlr. 5 Sgr. Eine einzelne Nummer 4 Sgr.

Briefe und Zusendungen aller Art werden unter der Adresse der M. DuMont-Schauberg'schen Buchhandlung in Köln erbeten.

Verantwortlicher Herausgeber: Prof. *L. Bischoff* in Köln.
Verleger: *M. DuMont-Schauberg*'sche Buchhandlung in Köln.
Drucker: *M. DuMont-Schauberg* in Köln, Breitstrasse 76 u. 78.

Niederrheinische Musik-Zeitung

für Kunstfreunde und Künstler.

Herausgegeben von Professor *L. Bischoff.* — Verlag der *M. DuMont-Schauberg*'schen Buchhandlung.

Nr. 40. **KÖLN, 5. October 1861.** **IX. Jahrgang.**

Der Beethoven'sche Nachlass in der königlichen Bibliothek zu Berlin.

Von Anton Schindler.

Die durch Herrn Franz Espagne, Assistenten in der musicalischen Abtheilung dieser Bibliothek, bewerkstelligte Herausgabe einer Reihenfolge von noch ungedruckten Volksliedern nach Beethoven's Handschrift (Leipzig, bei Peters) hat wieder die Aufmerksamkeit der Kunstwelt jenem Nachlasse zugewandt und nebst Zweifeln an der Authenticität dieser Lieder auch noch über das Ganze mancherlei irrige Bemerkungen hervorgerufen, die mitunter mich persönlich berühren. In Erinnerung der lügenhaften und verunglimpfenden Berichte und Aussagen, die, nachdem 1845 die Erwerbung dieser Nachlass-Gegenstände für die königliche Bibliothek Statt gefunden, alsbald darüber zu lesen waren, die dann im Jahre darauf einen nahezu grossartigen Charakter angenommen hatten; in Betracht ferner, dass es unbezweifelt von Interesse ist, die Männer von Auszeichnung zu kennen, welche die in Rede stehende Sache in Schutz genommen, von denen es endlich einem — nach obgewalteten, die Erwerbung gefährdenden Gegenwirkungen — dennoch gelungen ist, diesem seltenen Musikschatze eine gesicherte Stätte in Berlin zu bereiten, nachdem von Seiten des britischen Museums in London eben ein ernster Schritt zu dessen Erwerbung geschehen war; diese thatsächlichen Umstände legen mir die Pflicht auf, den geschichtlichen Hergang dieser Angelegenheit in gedrängter Kürze hiermit der Oeffentlichkeit vorzulegen; ein längeres Aufschieben wäre auf Grund meines vorgerückten Alters nicht zu rechtfertigen, zumal noch in Betracht kommt, dass Niemand ausser mir Zusammenhangendes und durch vorliegende Documente Verbürgtes über diese Angelegenheit zu geben vermag. Das Niederschreiben dieses in zwei gesonderte Zeitabschnitte zerfallenden Hergangs mit all dem Wesentlichen, was eng damit in Verbindung steht, wird mir um so leichter, als einige von jenen Männern noch unter den Lebenden wandeln. Nur zwei davon sind seitdem hinübergegangen: Alexander von Humboldt und Prof. Dehn, Custos der musicalischen Abtheilung in der berliner königlichen Bibliothek. — Geschichtliche Thatsachen sollen überhaupt noch bei Lebzeiten wenigstens einiger Zeugen und persönlich Theilhabenden daran ins Reine gebracht werden, denn nur unter dieser Bedingung wird dem Vertrauen zur Wahrheit des Ausgesagten kein Zwang angethan, zugleich aber den Gegnern oder mit dem Sachverhalt nur oberflächlich Bekannten die Gelegenheit zu irrigen Aussagen, die von Zeit zu Zeit immer wieder vorgebracht werden, entzogen. Dass Persönliches von geschichtlichen Dingen nicht zu trennen, ist wohl überflüssig, zu bemerken.

Unter den handschriftlichen Bestandtheilen dieses Nachlasses war es allein die Partitur der Oper Fidelio in ursprünglicher Gestaltung, die ich weniger als mein Eigenthum, als vielmehr als ein von dem Schöpfer des Werkes der Kunstwelt bestimmtes Vermächtniss betrachtet habe, wozu mir die Worte des aus dem Leben scheidenden Freundes bei dessen Einhändigung Grund und Weisung gegeben hatten. Ich fühlte mich sonach in der Verfügung hierüber beschränkt. Alle anderen Originalien waren mein unbestrittenes Eigenthum, mit dem ich nach Gutdünken verfügen konnte; es waren lauter Geschenke, die mir Beethoven im Verlaufe der vielen Jahre unseres Zusammenseins als gelegentliche Beweise seiner Dankbarkeit für geleistete Dienste und Aufopferungen mancher Art eingehändigt hatte; wusste er doch, dass er mir keine grössere Freude machen konnte, als mit irgend einem seiner Autographe, die für ihn selber in der Regel wenig Werth gehabt*). Wäre dem nicht so, dann würden sich wohl Bru-

*) Wenn einstens die ansehnliche Zahl der von Beethoven an mich gerichteten Briefe zu Jedermanns Einsicht vorliegen wird, so wird man in den aus den bekanntlich ereignissreichen Jah-

der und Neffe Beethoven's, deren Gesinnungen allgemein gekannt sind, gegen mich erhoben haben; Ersterer starb 1847, der Andere 1858.

Ein gleicher Beweis war das Geschenk mit der Partitur von schottischen, irischen, spanischen, portugiesischen, französischen, dänischen und deutschen Volksliedern, sämmtlich jedoch ohne Text*). Auch diese Partitur gelangte in die berliner Hof-Bibliothek, und erst in der jüngsten Zeit ist es den Bemühungen des Herrn Espagne gelungen, alle Texte hierzu aufzufinden. Seine Vorrede zum ersten Hefte besagt hierüber das Nähere. Wenn demnach in Nr. 10 des berliner „Echo", bei Gelegenheit der Anzeige des ersten Heftes dieser Volkslieder, der Verfasser des Aufsatzes „Beethoven's Nachlass" beklagend vorausschickt, dass von des Meisters Manuscripten sich das Meiste zerstreut hat und spurlos verschwinden wird, wie die ersten Drucke von dessen früheren Werken bereits verschwunden sind, und dann wörtlich äussert: „Zum Glück hatte Schindler noch bei Lebzeiten Beethoven's und dann bei der Auction des Nachlasses mancherlei Werthvolles erworben ....." — so ist das Letztere nach dem oben Angeführten zu berichtigen. Dass ich mich in den Tagen der öffentlichen Versteigerung, bezeichnender: Verschleuderung, der Beethoven'schen Effecten und sonstigen Hinterlassenschaften nicht in Wien, sondern in Pesth befand, ist bereits in des Meisters Biographie ausgesagt, II., 370. Ich hatte schon sattsam genug an der durch zwei „geschworene" Musik-Verleger vorgenommenen schmählichen Abschätzung vieler dieser Gegenstände, welche lautete, als handelte es sich um alten Trödel eines wiener Musicanten*). Leider kamen nach diesen unerwarteten Erlebnissen mir selbst gemachte Vorwürfe zu spät, dass ich mir von dem lebenden Meister nicht noch mehrere der grossen Partituren, die noch vorhanden waren, übergeben liess, wozu es nur schicklicher Veranlassung und meines Wunsches bedurft hätte; sie alle wären da und könnten für die Wissenschaft der Tonkunst wichtige Dienste leisten.

ren 1823 und 1824 datirenden Stellen finden, welche das hier Angeführte bestätigen, und ich darf wohl hinzusetzen: in fast rührender Weise. Ueberhaupt findet sich in nicht wenigen dieser Briefe die charakteristische Individualität des grossen Mannes in seltener Weise ausgeprägt, und Göthe's Worte: „Wir lieben nur das Individuelle" u. s. w., bekunden sich darin nur gar zu oft. *Dur-* und *Moll-*Tonarten in stetem Wechsel, Format und Schriftzüge von der Miniature bis zum Grotesken, geben vereint ein so naturwahres Portrait von dem grossen Meister, wie es mit Farben nicht zu erreichen ist.

*) Es ist zu bemerken, dass Georg Thomson, der Sammler der schottischen und irischen Volkslieder, bei Uebersendung der Melodieen sämmtliche Texte zurückbehalten hat; nur bei einzelnen war eine charakterisirende Ueberschrift oder die Anfangsworte der ersten Strophe angegeben. Auch mag noch bemerkt sein, dass Beethoven sich bereits im Jahre 1810 mit Bearbeitung schottischer Volkslieder beschäftigt hat. Das ergibt sich aus zwei vorhandenen Heften solcher Lieder in sauberer Abschrift. Das eine davon, nun im Besitze des Herrn Prof. Otto Jahn, ist in des Meisters Biographie, I., 250, erwähnt. Dasselbe lag auch Herrn Espagne vor; das andere befindet sich bei mir. Auf dem Titelblatte des letzteren steht von Beethoven's Hand: „53 schottländische Lieder — noch nicht corrigirtes Exemplar — 1810 — *par* Louis van Beethoven." Diese beiden Hefte bilden sehr wahrscheinlich ein Ganzes und enthalten die erste Hälfte der bearbeiteten Gesänge schottischer und irischer Abstammung. Zur Bearbeitung aller der anderen Volkslieder hat der edinburger Sammler nicht Veranlassung gegeben.

*) Die neulich in Nr. 36 der Deutschen Musik-Zeitung veröffentlichte „Verlassenschafts-Abhandlung" der Mozart'schen Effecten und sonstigen Gegenstände vom December 1791 gibt einen Begriff von dem gleichen im November 1827 mit den Beethoven'schen Effecten u. s. w. vorgenommenen Acte.

I.

Bereits im Jahre 1842 hatte mein sehr verehrter Freund und Gönner, Herr David Hansemann in Aachen — 1848 königlich preussischer Finanz-Minister —, meine Bekanntschaft mit dem Custos Dehn vermittelt. Alsbald begann ein Briefwechsel zwischen uns über kunstwissenschaftliche Materien vergangener und gegenwärtiger Zeit. Dass auch des in meinem Besitze sich befindenden Schatzes von Beethoven'schen Autographen bald gedacht worden, lässt sich wohl begreifen. Dehn sprach den Wunsch aus, denselben ganz oder theilweise der königlichen Bibliothek überlassen zu wollen, auf dass mit Sammlung von derlei Kunstgegenständen endlich in Berlin ein ernster Anfang gemacht werde, denn noch besitze die Staats-Bibliothek an Autographen von Haydn, Mozart und Beethoven fast gar nichts. Ein anderer, mit gleichem Eifer von Dehn verhandelter Gegenstand in diesem Briefwechsel betraf die musicalische Zeitschrift „Cäcilia", die nach mehrjähriger Unterbrechung 1841 wieder in Schott's Verlag zu Mainz ins Leben getreten war, und zwar unter Dehn's Redaction, ein unserer Angelegenheit zur Seite gehender Fall, dessen gleich hier zur Stelle gedacht werden soll.

Zur Zeit dieser mit dem gelehrten Custos gepflogenen Correspondenz war meine Stellung schon seit einigen Jahren eine freie, unabhängige, was mein Aufenthalt in den Jahren 1841 und 1842 zu Paris zeigt. Dehn hatte sich mit dem Aufgeben aller meiner künstlerischen Wirksamkeit nicht einverstanden erklärt und wünschte wiederholt baldige Rückkehr zur praktischen Thätigkeit im Orchester. Allein die im Verkehr mit dem Dilettantismus gemachten widrigen Erfahrungen, die selbst den glühendsten Eifer ersticken konnten, ferner der eben eingetretene Zeitpunkt höchster Blüthe des alle Wirksamkeit für das Rechte und

Gute in der Tonkunst paralysirenden Virtuosenthums—, diese Dinge hatten mich mit unwiderstehlichem Widerwillen gegen alle Musik erfüllt, so dass dem wohlmeinenden Custos stets ausweichend geantwortet wurde, stand doch vornehmlich letztere Erscheinung im schneidendsten Gegensatze zu der in mir lebenden Kunst-Religion. Dehn liess sich dessen ungeachtet nicht abschrecken, mit seinen Wünschen immer näher zu rücken, bis er unterm 24. Mai 1843 sich folgender Maassen aussprach:

„Seit Rellstab's Anwesenheit in Paris habe ich die Theater-Artikel der Vossischen Zeitung übernommen und neulich bei einer sehr passenden Gelegenheit auf eine Stellung hingedeutet, die (ohne Sie zu nennen) so recht für Sie passen würde.... Sie sollen hier selbstständig stehen als Director der bis jetzt so genannten „„Königlichen Musikschule"", die, wenn nur der rechte Mann an die Spitze gestellt wird, der Grund des beabsichtigten Conservatoriums werden kann.... Ich schliesse diesen Gegenstand für heute mit der Mahnung: Kommen Sie baldmöglichst her!!! Bringen Sie einige Ihrer Schätze zur Vorlage mit!!!"

Noch eine andere Stelle aus jenem Briefe soll zu klarer Uebersicht des Zusammenhanges der in einander verflochtenen Dinge unserer Geschichte hier angezogen werden; dieselbe lautet:

„Wie gern ich mit Ihnen auch der Cäcilia wegen in nähere Berührung träte, brauche ich Ihnen nicht erst zu sagen. Sie haben mich aber durch Ihren ersten Absagebrief schon bange gemacht; dennoch wende ich mich noch einmal an Sie und fordere Sie auf, doch einen Aufsatz über die gegenwärtige Richtung der Cäcilia zu schreiben; ich werde durch Ihr etwaiges Lob nicht stolz werden, werde aber aus den von Ihnen etwa angedeuteten Mängeln meinen Nutzen ziehen. Ich weiss, dass Sie ohne irgend einen Rückhalt schreiben, und eben desshalb wende ich mich an Sie.... Ich meine, Sie könnten das bald thun. Wie es auch ausfällt, so bin ich Ihnen schon im Voraus dankbar."

Die Neugierde zumeist, die königliche Musikschule kennen zu lernen, von deren Existenz mir bis dahin nichts bekannt war, liess mich nicht lange säumen, mich auf die Reise zu begeben. Schon gegen Mitte des Juni traf ich in Berlin ein. Kaum hatte ich dem von Tausenden, allen Zweigen der Tonkunst angehörenden Gegenständen umgebenen Custos in der königlichen Bibliothek meinen Besuch abgestattet, als ich mich unverweilt Sr. Excellenz dem Minister des Innern, Herrn Grafen von Arnim-Boytzenburg, vorstellte, dessen besondere Achtung ich mir während seiner dreijährigen Function als Präsident der königlichen Regierung in Aachen erworben hatte. Diesem ausgezeichneten Staatsmanne zunächst hatte ich es zu verdanken, wenn ich während dieses kurzen Zeitraumes in meinem die aachener Musik-Verhältnisse betreffenden Organisirungs-Geschäfte, zu welchem Zwecke ich Seitens der Stadt ausdrücklich berufen worden, in Kirche und Concertsaal bisweilen Beachtenswerthes leisten konnte; Graf von Arnim wusste bei den bestehenden, wenig erfreulichen Zuständen (auch in socialer Hinsicht) nicht bloss zu rathen, sondern auch nöthigenfalls durch ein Kraftwort, nach gewisser Seite hin gerichtet, zu helfen.

Die Mittheilung des Doppelzweckes, der mich in die Residenz geführt, fand bei dem Herrn Minister nicht nur beifällige Aufnahme, auch sogleich freundlichen Rath. Die Sache mit dem Beethoven'schen Nachlasse ward von Sr. Excellenz wie eine Landes-Angelegenheit betrachtet. Da selbe jedoch unmittelbar vor des Königs Majestät gebracht werden musste, so glaubte Graf von Arnim sie keinem Anderen empfehlen zu wollen, als seinem Freunde Alexander von Humboldt, wesshalb er das Erforderliche sofort einzuleiten versprach. Als ich nach wenigen Tagen die Einladung erhielt, mich dieser obersten Excellenz im Bereiche des Wissens vorzustellen, ward mir auch da eine Aufnahme zu Theil, als wäre ich ein vieljähriger Bekannter. Humboldt war bereits von Allem unterrichtet, wozu auch Herr Meyerbeer wesentlich mitgewirkt hatte. Wie der grosse Mann unsere Sache aufgefasst hat, soll durch eine Stelle aus seinem ersten an mich gerichteten Briefe (deren vier vorliegen) gezeigt werden.

Aber auch von dem Plane Dehn's in Betreff der königlichen Musikschule hatte Humboldt bereits Kenntniss, wollte jedoch erst später seine Ansichten darüber aussprechen; einstweilen rieth er desfalls zur grössten Vorsicht. Indess war mir der Stand der Dinge dort theils durch eigene Einsicht, theils durch offene Darlegung von Prof. Rungenhagen schon aufs beste bekannt geworden. Wenn es dem Director eines königlichen Lehr-Instituts gestattet ist, die nicht unbedeutende Dotation desselben für sich allein zu verwenden, und anstatt tüchtige Lehrer für die verschiedenen Zweige des Unterrichts anzustellen, ihn nach Art der Lancaster'schen Methode von vorgeschrittenen Schülern abthun lässt, und dabei noch obendrein von hochstehenden Staatsbeamten geschätzt wird—dann hört wohl Alles auf. So lagen die Verhältnisse in der königlichen Musikschule zu Berlin in damaliger Zeit. Daher hatte ich desfalls schon meine Partie genommen, als mir Humboldt erklärte, in dieser Sache nicht mitwirken zu können, „weil er in ein Wespennest stossen würde, aus dem zwar nicht Wespen, sondern lauter Geheimräthe, Cameraden von Herrn M...., springen würden, deren Gegenwirkungen am königlichen Hofe er schon oft zu erfahren gehabt, und sich vor diesen kleinen Königen zurückziehen müsste".

[*]

Mit dieser peremptorischen Erklärung schien dieser Plan für immer beseitigt zu sein, obgleich Dehn ihn noch nicht aufgegeben wissen wollte, denn er glaubte eine Stütze dafür an dem Minister des Innern noch zu finden.

Mittlerweile waren für die Hauptsache an drei Wochen nutzlos verstrichen. Herr von Humboldt drang nun darauf, dieselbe zur Unterbreitung an den König gebracht zu sehen, damit sein Wirken dafür beginnen könne. Darüber schrieb er mir unterm 14. Juli. Die Schlussstelle dieses vier volle Seiten einnehmenden Briefes lautet wörtlich: „.... An Verzögerung dieses Rathes bin ich unschuldig, da Ihr gütiges Schreiben in meiner berliner Wohnung liegen geblieben war und mir Se. Excellenz Graf von Arnim versprochen hatte, Ew. Wohlgeboren aufzufordern, mir die Eingabe an den König hieher zu senden. Die Correcturen von Beethoven's Hand, seine Sorgfalt im Rhythmus bezeugend, die Conversationsbücher, welche Sie besitzen, scheinen mir von grosser Wichtigkeit, und die Pietät für den grossen Mann macht es der Regierung zur Pflicht, so monumentale Erinnerungen als ein Heiligthum zu bewahren." — Es wird interessiren, zu vernehmen, dass Humboldt verschiedene dieser Reliquien (auch von den musicalischen, wiewohl er sich selber einen Ignoranten in aller Musik genannt) zu eigener Ansicht gewünscht hat. Drei Nummern aus Fidelio, sauber von fremder Hand copirt, aber mit unzähligen Correcturen im Rhythmus, in der Orchestrirung und auch in Stimmführung von des Schöpfers Hand versehen, ferner mehrere der Conversationsbücher, die den täglichen Verkehr des tauben Meisters mit seiner Umgebung enthalten, haben die grösste Aufmerksamkeit Humboldt's erregt. „So mache ich es auch," äusserte er beim Durchblättern der Fidelio-Musik, „darum kosten mich die Auflagen meiner Bücher so viel, weil mancher Druckbogen vor lauter Correcturen mehrmals umgesetzt werden muss." Die Conversationsbücher nannte er ein „Unicum" und erbat sich deren noch mehr, nachdem ich die gebrachten mit ihm durchgesehen und die nöthigen Erläuterungen über dunkle Stellen gegeben hatte. Alle diese Theile hat er lange bei sich behalten, ja, die drei Nummern aus Fidelio hat er mir erst 1850 wieder zurückgeschickt. Wiederholt liess er beim Durchlesen der Conversationsbücher den Wunsch hören, wenn dergleichen doch auch von anderen Kunst- und Wissenschaftsmännern existirte, hinzufügend: „Meine besten Gedanken entfahren mir oft in der Conversation; wenn ich sie dann am Schreibtische wieder suche, so lassen sie sich nicht finden, oder sie kommen anders."

Sogleich, nachdem Herr von Humboldt die Sache in die Hand genommen hatte, ward Custos Dehn zu einem amtlichen Berichte über den Kunstwerth der vorzüglichsten Theile des Nachlasses aufgefordert. Dieser Bericht sollte die Eingabe an den König begleiten, zugleich auch dem erhabenen Förderer als feste Handhabe dienen. Auch hatte Humboldt das Verlangen ausgesprochen, dass alle Theilhaber an der Sache über den *Modus acquirendi* übereinstimmen sollen, damit ein allfälliger Dissens ihm im Verfolge seiner Schritte allerhöchsten Ortes nicht hinderlich werde. Ueber diesen Punkt ward eine Berathung mit Zuziehung von Rungenhagen gehalten, und eine Leibrente als der für den Staat vortheilhafteste Modus festgestellt. Aus Dehn's Bericht soll die Hauptstelle wortgetreu citirt werden, denn sie gewährt einen klaren Begriff von der Bedeutung der in Rede stehenden Sache und ist von allgemeinem Interesse*).

Der gelehrte Musiker erklärt sich, wie folgt:

„Eine kunstgerechte Analyse der Partituren anerkannter Meisterwerke ist von je her nicht nur von Kunstlehrern, sondern auch von solchen Künstlern, die immer in ihrer Fortbildung begriffen sind, als die wesentlichste Basis der eigentlichen oder höheren Compositionslehre, nachdem vorher der grammatische Theil derselben vollständig beseitigt ist, anerkannt und anempfohlen worden. Der kunstverständige Leser einer Partitur geniesst das Geistesproduct eines Meisters; es stellt sich ihm übersichtlich dar, und so gewährt ihm die Partitur, je nachdem er Nutzen oder Vergnügen, oder endlich Beides zugleich, mit dem Lesen beabsichtigt, ein mehrfaches Interesse. Wenn nun dies schon der Fall mit der gewöhnlichen vollständig gedruckten oder geschriebenen Partitur ist, welche andeutet, was der Meister geleistet hat, so müssen viele der oben unter I. angeführten Partituren um so interessanter sein, weil in ihnen nicht nur das was, sondern zugleich auch angedeutet wird, wie, nach wie mancherlei Versuchen in scharfsinnig ausgedachten verschiedenen Wendungen eines musicalischen Gedankens und mit welch strenger Kritik seines eigenen Werkes, ein grosses, unerreichtes Genie wie Beethoven sein grösstes Kunstwerk geschaffen hat; wie er zu manchem seiner Werke den scheinbar oft unbedeutenden Keim gelegt und aus ihm das nachherige riesenhafte Kunstwerk gleichsam atomistisch entwickelt und endlich als ein völlig abgerundetes Ganzes wie aus Einem Gusse aufgestellt hat. — Nicht weniger interessant und lehrreich sind die weiter oben unter B. angeführten Skizzen zu musicalischen Compositionen und die unter D. aufgeführten 136 Conversationsbücher.

*) Dieser Bericht trägt das Datum vom 18. Juli 1848. Dem Verfasser des Gegenwärtigen liegt eine von dem königlichen Ober-Bibliothekar, Herrn Geh. Rath Dr. Pertz beglaubigte Abschrift davon vor.

„Wenn der Gesammt-Inhalt dieser Gegenstände der Schindler'schen Sammlung systematisch und kritisch geordnet würde, so könnte hiedurch für die Wissenschaft der Kunst unendlich viel gewonnen werden. Bis jetzt habe ich, ungeachtet der emsigsten Nachforschungen in den grössten Bibliotheken Deutschlands und des Auslandes, keine ähnliche Sammlung aufgefunden; schwerlich dürfte sich auch von einem solchen Meister wie Beethoven so viel Interessantes auf einmal beisammen finden, wie es hier der Fall ist. Ein Band der unter A. 1. bemerkten Partitur und ein Band der Skizzen zur neunten Sinfonie ist hinreichend, um die bisherige Lehre des musicalischen Rhythmus, der Melopöie überhaupt und endlich auch der musicalischen Rhetorik unter Anziehung der interessantesten Beispiele zu erweitern — vollkommen hinreichend, um recht deutlich zu beweisen, dass selbst ein Genie wie Beethoven beim Schaffen seiner Werke nicht einzig und allein seiner Erfindungsgabe vertraut, sondern vielmehr immer dem Verstande die Rolle zutheilt, den genialen Funken zu läutern und zu einem Ganzen zu ordnen."

Schon am 19. Juli legte ich diesen amtlichen Bericht sammt meiner Eingabe an den König in die Hände Humboldt's. Das Ergebniss hat nicht lange auf sich warten lassen; unterm 16. August erging eine königliche Cabinets-Ordre an mich, die „wegen des hohen Preises" den Ankauf des Nachlasses ablehnte.

Als ich diese Cabinets-Ordre meinem erhabenen Anwalt vorlegte, gerieth er über den darin angegebenen Grund des Ablehnens in heftige Aufregung, Verdacht werfend auf Gegenwirkung eines geheimen Rathes in der Umgebung des Königs, „der grosse Summen für Ankauf ägyptischer Mumien, irdener Töpfe, Vasen und mittelmässiger Gemälde verschleudere, während die vaterländischen Wissenschaften und Künste mit den Brosamen königlicher Gnade sich begnügen müssten" u. s. w. Ruhiger geworden, nannte er die königliche Ablehnung ein Missverständniss, das auf einem ungeschickten Vortrage beruhen könne, weiter den Wunsch ausdrückend, ihm etwas Zeit zur Recognoscirung des Terrains nach einer anderen Seite hin zu gönnen; vielleicht könne er alsdann zu einer zweiten Eingabe an den König rathen.

Da trat der im Planemachen nicht minder wie in contrapunktischen Combinationen geschickte Dehn mit einer Modification seines früheren Planes hervor, dahin lautend, es müsse nun vor Allem dahin gewirkt werden, dem Schindler den Platz als Director der königlichen Musikschule zu sichern; dann könne derselbe den Beethoven'schen Nachlass dem Staate für eine kleine Aversional-Summe überlassen, und sei eine zweite Eingabe an den König sonach einzurichten. Herr von Humboldt schwankte Anfangs; alsbald aber fand er diesen Plan plausibel (ich aber nicht, und zwar aus den oben angeführten Gründen), er sagte seine Mitwirkung unter der Bedingung zu, wenn der Herr Minister des Innern ihn bei seinen Schritten dafür unterstützen wolle. Allein Graf von Arnim erklärte seine directe Mitwirkung hierbei aus Gründen unthunlich und theilte mir dieselben unterm 4. September schriftlich mit. Da machte Humboldt diesem Hin- und Herreden mit einem kategorischen Imperativ ein Ende. „Wir sind nicht befugt", erkläte er, „den Werth der grossen Sache dem Könige gegenüber herabzusetzen", mich zugleich auffordernd, unverzüglich eine zweite Eingabe, in den Hauptpunkten ganz desselben Wortlautes, wie die erste, ihm zu überbringen; er wolle sich vorläufig eines der vortragenden Räthe im königlichen Cabinette versichern. — Aber auch das Ergebniss dieser zweiten Eingabe hat nicht lange auf sich warten lassen. Schon unter dem 25. October erfolgte das königliche „Bedauern", dass der frühere Grund den Ankauf „unthunlich mache".

Dieser unerwartete Ausgang konnte zuvörderst auf mich nicht anders denn peinlich einwirken. Fast gleiche Wirkung machte er auf eine ansehnliche Zahl wackerer Musiker, die mein Verbleiben in einer der Kunst nützenden Stellung in Berlin eben so gewünscht, wie das Verbleiben des Beethoven'schen Nachlasses daselbst. Und Herr von Humboldt? Die bald erfolgte Zusammenkunft mit ihm war die denkwürdigste, und liesse sich viel darüber mittheilen; denn er schüttete — freilich in hoher Erbitterung — sein ganzes Herz über seine Stellung am königlichen Hofe, die er eine für ihn unwürdige genannt, gegen mich aus. In dem Endergebnisse seiner Bemühungen fühlte er eine ihm persönlich widerfahrene Kränkung, indem früher der König selber, später seine Cabinetsräthe ihm die besten Hoffnungen auf das Gelingen gemacht hätten; es müsse eine Gegenwirkung Statt gefunden haben, aber von welcher Seite? Dahinter wolle und müsse er kommen. Ich getraute mir nicht, ihm zu sagen, dass Dehn bald nach dem Erscheinen der ersten Cabinets-Ordre „aus sicherer Quelle" vernommen haben wollte, dass eine directe Gegenwirkung von Felix Mendelssohn ausgegangen sei, und dass der Custos nun erst mit dieser Entdeckung unverholen hervortrete, die auch bei Vielen Glauben finde. Mehr noch: bald nachher war diese schwere Beschuldigung gegen Mendelssohn sogar in einem berliner Blatte zu lesen. Allein diese üblen Nachreden vermochten doch jene nicht zu täuschen, denen nicht unbekannt war, wie es um die gegenseitigen Sympathieen von Dehn und Mendelssohn eigentlich stehe, und wie wenig diese ausgezeichneten Meister musicalischer Harmonie andererseits die schöne Kunst des gegenseitigen Vergebens und Vergessens

verstanden haben. Uebrigens war Mendelssohn in all der Zeit, als diese Erwerbungssache ihren ersten Act durchgespielt, mit seinem Umzuge von Leipzig nach Berlin beschäftigt, auch hatte er niemals irgend einen Bestandtheil des Nachlasses vor Augen gehabt, was zu einer versuchten Gegenwirkung allerhöchsten Ortes doch erforderlich gewesen wäre. Mehr bedarf es wohl nicht, um ihn selbst von dem leisesten Verdachte gereinigt zu sehen. — Hingegen hörte ich manchen sehr achtbaren Mann sich dahin aussprechen, dass, hat je eine Gegenwirkung Statt gefunden, diese nach Lage aller Umstände nur aus den Räumen der königlichen Bibliothek ausgegangen sein könne.

Hiermit soll der erste Act dieser wenig erquicklichen, in gewissen Kunstbeziehungen aber doch nicht uninteressanten Geschichte mit dem Anfügen geschlossen sein, dass ich meinen hohen Gönner Humboldt zum letzten Male am 9. December vor meiner Abreise von Berlin gesehen habe, so wie, dass ich zwar um 700 Thlr. ärmer, dafür aber um eine grosse Summe von Erfahrungen (auch solchen, die ich nicht zu erfahren verlangt hatte) reicher zu Ende des Jahres in meinem damaligen Wohnorte Aachen wieder angelangt war.

Das Musikfest zu Birmingham.

Am 27., 28., 29. und 30. August 1861.

(Fortsetzung, statt Schluss. S. Nr. 39.)

Ueber das Einzelne der Aufführungen nur einige Bemerkungen. Ohne das Oratorium Elias von Mendelssohn ist kein Musikfest in Birmingham, wo der Componist selbst es zum ersten Male aufgeführt hat, denkbar. Ueber die Ausführung der Chöre in England ist in der Niederrheinischen Musik-Zeitung in früheren Jahrgängen schon oft gesprochen, sie ist seitdem nicht anders geworden; das Imposante dabei ist das klangvolle, mit lauter vorzüglichen Instrumenten ausgestattete Orchester und die Mitwirkung der Orgel. Die Frische und Sonorität der deutschen, besonders der rheinischen, Stimmen darf man hier nicht suchen, und wenn der Berichterstatter der *Musical World* sagt, dass so ein englischer Festchor den Chören von 1000 oder 2000 Mitwirkenden bei den Musikfesten in Deutschland, „wie neulich in Nürnberg“ (!), weit überlegen sei, so zeigt er dadurch nur, dass er noch keine Oratorien-Aufführung in Deutschland gehört hat, sonst würde er diese nicht mit dem nürnberger Männergesang-Feste verwechseln. Der Schluss-Chor des ersten Theiles: „Dank sei Dir, Gott!“ wurde auf ein Zeichen des Präsidenten, Grafen von Shrewsbury, wiederholt. Derselbe erlaubte sich auch, die erste Alt-Arie der Frau Dolby *da capo* zu rufen, und gab somit von oben herab, von wo dieser hässlichen Sitte entgegengearbeitet werden müsste, ein schlimmes Beispiel. Fräulein Titjens sang die grosse Arie „Höre, Israel,“ und die erste Stimme in den Ensembles recht gut. Das Terzett der drei Engel wurde von ihr, Miss Palmer und Frau Dolby sehr schön vorgetragen. Die Partie des Elias wurde von Santley mit klangvoller Stimme und meist edlem Ausdruck durchgeführt.

Ein „gemischtes Concert“ bei einem Musikfeste in England auszuhalten, ist für jeden Kritiker, der mit musicalischer Bildung einen classischen Geschmack verbindet, zumal für einen Deutschen, eine Pein — und für mich eine wahre Unmöglichkeit, da mir bei gemachten Versuchen stets physisch unwohl geworden ist. Damit Ihre Leser dies nicht für einen „schlechten Witz“ halten, so mögen sie sich in ihrer Phantasie nach dem ersten Abend-Concerte in Birmingham versetzen und in der ersten Abtheilung hinter einander anzuhören träumen:

Die ausserordentlich charakteristische Sinfonie Rossini's zur Belagerung von Korinth und hinterher ein Duett aus Don Pasquale von Donizetti, worauf Behufs der Rückführung auf den National-Standpunkt ein englischer *Song*, ein Gebet auf der See, folgt. Ein Terzett für Sopran, Alt und Tenor von Curschmann wird von einer Arie Giuglini's aus Donizetti's Favorite über Bord geworfen, gleich darauf indessen der Ensemblegesang durch ein fünfstimmiges altes Volkslied von Bishop gerettet. Aber, o weh! die Freude währt nicht lange; denn mit Verdi's Traviata in der Person der Adelina Patti wird jeder Standpunkt verrückt und die tobende Menge entzückt. Zur Abkühlung muss der gutmüthige Mozart sein *Là ci darem la mano* hergeben, Fräul. Titjens eine Scene von Weber singen; zwischen beide Meister aber wird Herr Blumenthal geschoben, weil er neue Noten über einen alten Text von Thompson gesetzt hat, bis endlich Mendelssohn's *G-moll*-Concert die ganze bunte Gesellschaft hinausfegt.

Aber sie kommt wieder! Mit der Freischütz-Ouverture zieht sie ein, Sims Reeves präsentirt den Ladys Balfe's „frische Rose“, die Sherrington, Rudersdorf und Dolby ergeben sich schwesterlich durch die blumigen Pfade auf der Spohr'schen Zauberinsel Azor's, bis Rossini's Mahomet-Belletti sie donnernd verscheucht. Frau Rudersdorf erholt sich indess von ihrem Schreck, und da man einmal im Orient und bei den Türken ist, so tritt sie mit Auber's Hülfe als Circassierin auf. Vom Kaukasus nach Chamounix ist kaum zwei Schritt, und so reihet sich Linda-Titjens mit ihrem Geliebten hier ganz natürlich an, und Beide würden glauben, ungeheure Wirkung gemacht zu haben, wenn es nicht Damen gäbe, die im Mondschein nachtwan-

deln und durch Bellini's Heilmethode plötzlich erwachen und Alles in Staunen und Jubel versetzen, wie Adelina Patti. So viel Entzücken über Sopran-Tändelei empört Giuglini und Belletti, sie schleudern Mercadante's Donnerkeile aus der Wolke *Elisa e Claudio* unter das Volk; es stutzt, aber durch Dinorah's Walzergesang mit ihrem Schatten und dem Schatten des ehemaligen Meyerbeer (denn er selbst scheint nicht mehr zu leben) geht Alles im wollüstigen Strudel unter. Graf Almaviva (Santley) findet die Gelegenheit günstig und fragt Fräul. Titjens: *Perchè, crudel finora* u. s. w., worauf sich in einem Finale von Martini: „*Vadasi via di quà*“ — zu Deutsch: „Macht, dass ihr fortkommt!“ — Alles in Wohlgefallen auflös't.

Stellen Sie Sich das ganze Gewirr recht lebhaft vor, und wenn es Ihnen dann noch nicht ergeht, wie dem fahrenden Schüler mit dem Mühlrad im Kopfe, so müssen Ihre Gehörs- und Gefühlsnerven von Eisen sein.

Die Aufführung von Händel's Samson am folgenden Tage (28. August) war im Ganzen eine recht gute; die Präcision der Chöre wurde auch vom grossen Publicum anerkannt, nur die herrlichen Trauergesänge des letzten Theiles schienen einen grossen Theil desselben zu langweilen. Costa's Instrumentirung dürfte an vielen Stellen bescheidener auftreten. Das Concert dauerte lange, denn man gab den Samson ganz, d. h. ohne die bedeutenden Auslassungen, die in Deutschland nach der Mosel'schen Bearbeitung gewöhnlich sind, wogegen Gervinus in der Niederrheinischen Musik-Zeitung schon früher mit Recht geeifert hat. Hier hatte der erste Theil 14, der zweite 18, der dritte 22 Gesang-Nummern (ohne die Ouverture, die Sinfonie und den Trauermarsch im dritten Theile), zusammen 54 Nummern. Die Vermehrung entsteht hauptsächlich durch die Partie des Riesen Harapha (Belletti), welche ausser einigen Recitativen zwei grosse Arien und ein Duett mit Samson (Sims Reeves) enthält. Doch sang auch Frau Rudersdorf (Dalila) eine Arie: „*the men of Gaza*“, im ersten Theile, die wir in Deutschland nicht gehört haben; dagegen blieb die Triller-Arie mit dem Violin-Solo, die wir bei der Aufführung am Musikfeste in Düsseldorf unter Hiller's Direction vor zwei Jahren gehört haben, hier weg. Dass der Samson eine der besten Partieen von Sims Reeves ist, gilt in England für ausgemacht, und es ist wahr, dass dieser treffliche Sänger noch immer Klang in seiner Stimme hat, den er sich durch richtige Behandlung und Schonung derselben erhalten hat; auf der Bühne hat er daher auch nie gefallen, weil er zum Schreien weder Anlage noch Lust hatte. Im Samson gelangen ihm die lyrischen Stellen besser, als die dramatischen, obwohl nicht zu läugnen ist, dass er mit grosser Kunst die Kraft zu sparen wusste, um sie an einigen Stellen heroischen Charakters recht schlagend anzuwenden. Frau Rudersdorf gehört auch zu denjenigen Sängerinnen, die das Geheimniss kennen, sich und die Stimme zu conserviren, und was die letztere verloren hat, durch Kunst und Vortrag zu ersetzen. Glücklicher Weise waren dieses Mal die Jungfrauen ihres Gefolges auch nicht mehr in der Blüthe der Jahre — wenigstens nach den Stimmen zu urtheilen —, und dann kommt der deutschen Künstlerin die englische Sitte zu gut, überall conservativ zu sein, und folglich auch den Künstlern, welche sich einmal einen gewissen Rang in der Musikwelt erworben haben, ihre Gunst bis in die späteste Zeit zu erhalten. Nun, es ist dieser Brauch wenigstens liebenswürdiger, als die ungestümmen Forderungen des Publicums in Frankreich [und jetzt auch in Deutschland], das alle Jahre etwas Neues haben will.

(Schluss folgt.)

Noch ein Wort über Gläser*).

(Vergl. Nr. 38 und 39.)

Wenn ein englisches Sprüchwort sagt: „Der Tod ist ein grosser Verschönerer alles Thuns und Lassens des Verstorbenen“ u. s. w., und dieses Sprüchwort sich in den meisten Nekrologen bewahrheitet, so ist letzteres sicher und gewiss nicht der Fall in dem Nekrolog von Franz Gläser. Ueber einen so langen und bedeutenden Abschnitt wie Gläser's Leben in Wien wusste der Verfasser nichts oder fast nichts zu sagen. Was er von Gläser's Bekanntschaft mit Beethoven und dessen Bedeutung für Gläser's Entwicklung anführt, ist völlig unwahr. Das, was in Bezug auf Einstudirung des Fidelio u. s. w. dort gesagt ist, ist eine Verwechslung mit der „Weihe des Hauses“ bei Eröffnung des neuen Josephstädter Theaters im October 1822, wo Beethoven das Ganze selbst leitete, Gläser ihm aber zur Seite gewesen, um nöthigenfalls eintretende Störungen auf der Bühne sofort zu verbessern. Für das Orchester hatte Schindler zu sorgen. Ueber diesen Vorgang hat derselbe in der Biographie ausführlich gesprochen. An demselben Theater standen Beide drei und ein halbes Jahr zusammen und haben sich allzeit recht wohl vertragen. Gläser war als compositorisches Talent von nicht geringer Bedeutung, leider mangelte ihm die Erfindung; dafür verstand er das „Machen“ in virtuoser Weise. Das komische Genre in der Oper betreffend, stelle ich ihn weit über Lortzing. Er hat dies in vielen seiner für die wiener Vorstadt-Theater geschriebenen so genannten „Volks-Opern“ durch die That bewiesen. Für den Ernst, das Tragische, lag in ihm nichts. Was sich jedoch bei besserer Pflege des Talentes auch

*) Mitgetheilt von einem früheren Collegen desselben.

nach dieser Seite hin entwickelt hätte, lässt sich nicht sagen. Unser Mann hatte den Fehler, es mit dem Componiren ganz ausserordentlich leicht zu nehmen, Alles der Localität und dem Geschmack des Publicums zum Opfer zu bringen. Damit hat sich aber Gläser den besseren Theil des Publicums zum Gegner gemacht, und wie Beethoven solche Vielschreiberei apostrophirt hat, ist bekannt. So konnte er in dem kurzen Zeitraume von 14 bis 15 Jahren in Wien an **vierzig** solcher Volks-Opern zusammenschreiben, wovon das Meiste im Rossini'schen Stile. Einzelne Nummern darin sind von wahrhafter Schönheit, ganz besonders in „Arsenius" und in der „Arsena", welche Zug-Opern waren und über alle österreichischen Bühnen gegangen sind. Gläser musste oft den Vorwurf hören, er hacke Holz auf seinem Talente; allein das alles wurde leicht hingenommen, denn er war das gehätschelte Kind der gerade solcher Musik bedürftigen Theater-Directionen und der bewunderte Liebling des Publicums ob seiner enormen Productivität. Für den grossen Haufen des wiener Publicums war letztere immer und allezeit die Hauptsache, weil es immer etwas Neues gab.—Als Dirigent war Gläser ganz ausgezeichnet. Consequenz, feinen Geschmack und hohe Achtung vor dem Gesange, weil er diesen gründlich verstand, zähle ich zu seinen hervorstechendsten Eigenschaften. Auch ihm waren die unübertrefflichen Meister im Directionsfache, Weigl und Umlauf, Muster; oft gingen wir zusammen zu den Proben ins Kärnthnerthor-Theater, um diese grossen Meister zu beobachten.—Das neue Lexikon bei André zählt F. Gläser „zu den bereits Verschollenen": diese biographische Notiz besteht aus 7—8 Zeilen. Solche Lexikographie verdient wahrlich strenge Rüge.

Tages- und Unterhaltungs-Blatt.

Berlin. Se. Majestät der König hat den General-Musik-Director Meyerbeer mit der Composition eines Festmarsches zur Feier der Krönung in Königsberg betraut. Dieser Marsch, welcher für zwei concertirende Orchester componirt worden ist, wird von den im Schlosshofe aufgestellten Infanterie- und Cavallerie-Musikcorps während des feierlichen Zuges ausgeführt werden. Am Abende findet im Moskowiter-Saale des königlichen Schlosses ein grosses Hof-Concert Statt, dessen Arrangement und persönliche Direction gleichfalls Herrn Meyerbeer übertragen ist.

Die Theater-Direction Würzburg macht unter dem 5. September bekannt: „Zur bevorstehenden Aufführung des Trauerspiels Spartacus von J. de Seehelles am Stadttheater zu Würzburg werden zwei Preise, jeder von einhundert Gulden rhein., für die dem Autor entsprechende musicalische Composition der beiden Chöre im zweiten und fünften Acte (Schwur der Germanen und Gesang der germanischen Frauen) ausgesetzt. Die resp. Componisten, welche gesonnen sind, eine Composition zu liefern (Termin bis 1. December 1861), erhalten ein gedrucktes Exemplar des Stückes zugesandt. Alle Zuschriften werden franco erbeten. Der Autor hat die beiden Preis-Honorare bei der unterzeichneten Direction bereits erlegt. — Die Direction des Stadttheaters Würzburg: M. Ernst."

** **Hamburg.** Unter der Direction des Musik-Directors Otten wird hier am 8. November Beethoven's *D-dur*-Messe zur ersten hamburgischen Aufführung, und zwar Abends in der erleuchteten grossen Michaeliskirche, gelangen. Der Chor, zu dem sich eine grosse Zahl Theilnehmer von Braunschweig, Magdeburg und anderen norddeutschen Städten gesellen wird, erreicht die Zahl von ungefähr 400 mit 60 bis 70 Instrumentisten. Die treffliche schwedische Hofsängerin Frau Louise Michal-Michaeli wird das Sopran-Solo, Frau Sophie Gurau, geb. Schloss, den Alt, Herr Schulze den Bass singen. Ueber Tenor noch Ungewissheit. Der grosse, ganz freie Raum der Kirche fasst gegen 5000 Zuhörer. Die herrliche grosse Orgel wird mitwirken. Das Werk ergreift in den Proben alle Singenden auf das tiefste. Eine Commission von angesehenen Kunstfreunden steht an der Spitze.

Die durch den Tod des Capellmeisters Taux in Salzburg erledigte Stelle am Mozarteum u. s. w. ist Herrn Hans Schläger, Chormeister des wiener Männer-Gesangvereins, verliehen worden.

Ein Arrangement, welches das Concert-Publicum gewiss dankbar aufnehmen wird, hat zwischen den grösseren und stabilen wiener Concert-Unternehmungen Statt gefunden, nach welchem die Aufführungstage so eingetheilt wurden, dass an keinem Tage eine Collision zweier Concerte Platz greifen wird. Es ist selbst auf die Hellmesberger'schen Quartette Rücksicht genommen worden, da an den Quartett-Tagen kein grosses Mittags-Concert angesetzt werden wird.

Die Mutter des vor einem Jahre gestorbenen Pianisten A. Goria, Frau Sophia Gertrud Goria, ist, 76 Jahre alt, am 3. September in Paris gestorben. Sie war eine berühmte Sängerin an der italiänischen Oper Napoleon's I., als welche sie zuerst in Paris im „Don Juan" und in „Figaro's Hochzeit" sang. Ihrem Sohne hatte sie den ersten Musik-Unterricht ertheilt, bis er das Conservatorium besuchen konnte, wo er im dreizehnten Lebensjahre den ersten Preis errang.

In der vorigen Nummer d. Bl. lies Seite 306, Spalte 1, Zeile 8 von unten 3¾, statt ¾ Loth.

Die Niederrheinische Musik-Zeitung

erscheint jeden Samstag in einem ganzen Bogen mit zwanglosen Beilagen. — Der Abonnementspreis beträgt für das Halbjahr 2 Thlr., bei den K. preuss. Post-Anstalten 2 Thlr. 5 Sgr. Eine einzelne Nummer 4 Sgr.

Briefe und Zusendungen aller Art werden unter der Adresse der M. DuMont-Schauberg'schen Buchhandlung in Köln erbeten.

Verantwortlicher Herausgeber: Prof. *L. Bischoff* in Köln.
Verleger: *M. DuMont-Schauberg*'sche Buchhandlung in Köln.
Drucker: *M. DuMont-Schauberg* in Köln, Breitstrasse 76 u. 78.

Niederrheinische Musik-Zeitung

für Kunstfreunde und Künstler.

Herausgegeben von Professor *L. Bischoff.* — Verlag der *M. DuMont-Schauberg*'schen Buchhandlung.

Nr. 41. KÖLN, 12. October 1861. IX. Jahrgang.

Der Beethoven'sche Nachlass in der königlichen Bibliothek zu Berlin.

Von Anton Schindler.

(Schluss. S. Nr. 40.)

II.

Der in das Jahr 1845 fallende zweite Abschnitt unserer Geschichte, jeden Moments der Gegenwirkung, folglich auch der Gemüths-Erregungen bei den Handelnden entbehrend, lässt sich gleich einer Geschäftssache abwickeln, jedoch gleich einer, der ein edles Nationalgefühl, nicht minder das Gefühl hoher Kunstbedeutung als Beweggründe zur Seite gehen. Ausserordentliche Begebenheiten, die sich für die Mitte des Augustmonats am Niederrheine vorbereitet hatten und Contingente des musicalischen Publicums aus ganz Europa, selbst die Königin des grossen Britenreiches, zu einer dem Andenken Beethoven's gewidmeten Feier in Bonn vereinigen sollten, scheinen zumeist das Wunder bewirkt zu haben, dass, was zwei Jahre vorher bei so bedeutendem Aufwande von Klugheit erfahrener Hofmänner dennoch gescheitert war, nun fast plötzlich zur vollendeten Thatsache geworden, ohne dass von meiner Seite ein Schritt gethan wurde. Directen Impuls hat Folgendes hierzu gegeben:

Man kennt aus Beethoven's Biographie den londoner Musiker Charles Neate, gegenwärtig, wie ich vernommen, in Brighton wohnend. Dass derselbe mit Beethoven persönlich bekannt war und mit ihm in Correspondenz gestanden, ist dort im Buche mehrfach gezeigt. In der zweiten Hälfte des Juli 1845 ward mir das Vergnügen zu Theil, Herrn Ch. Neate bei mir in Aachen eintreten zu sehen. Er eröffnete mir sogleich den Wunsch, den in meinem Besitze befindlichen Nachlass Beethoven's kennen zu lernen, von dessen berliner Schicksal er durch öffentliche Blätter Kunde habe. Nachdem er Verschiedenes durchgemustert hatte, erklärte er, er sei vom Directorium des *British Museum* entsandt, um einen Bericht über alles Vorhandene zu erstatten, die Frage anknüpfend, ob ich geneigt wäre, sämmtliche Gegenstände genanntem Museum käuflich zu überlassen. Da ich jedoch längst die Nothwendigkeit erkannt hatte, mich von der Abtheilung, welche die Documente, Correspondenzen und sonstige Papiere, die grossentheils als Belege zu Daten und Thatsachen in des Meisters Lebensgeschichte dienen, zur Zeit noch nicht trennen zu sollen, so konnte die Beantwortung dieser Frage nur die musicalischen Bestandtheile und Anderes noch betreffen. Neate aber sprach die Vermuthung aus, man werde in London auf Ueberlassung des Gesammten bestehen, sogar mit Einschluss scheinbarer Geringfügigkeiten. Nach einer Berathung diesfalls mit Herrn Hansemann und dem londoner Künstler ward dieser ersucht, die Unterhandlung mit dem Directorium des *British Museum* anzubahnen.

Inzwischen war der Tag zur Inaugurations-Feier von Beethoven's Monument schon ganz nahe gerückt; ich begab mich daher nach Bonn, und Neate trat gleichzeitig seine Rückreise nach London an.

Die am ersten Festtage Abends in Bonn ausgegebene Kölnische Zeitung brachte an ihrer Spitze die amtliche Anzeige, dass Se. Majestät der König den Beethoven'schen Nachlass von mir erworben habe. Diese alle Welt überraschende Nachricht musste natürlicher Weise am meisten mich überraschen, da ich keine Idee hatte, wie das zugegangen sein konnte; ich erklärte sie daher den Fragern gegenüber für eine Mystification. Da ward mir aber gegen Ende des Concertes im Saale ein Schreiben von Hansemann's Hand zugestellt, das in wenig Worten die Nachricht in der Kölnischen Zeitung bestätigte. Was war vorgegangen? Hier die Aufklärung. Herr Hansemann, beseelt von echt vaterländischen Gefühlen, das Unehrenhafte für ganz Deutschland erkennend, wenn der Beethoven'sche Nachlass — nach all dem Gerede und Geschreibe darüber zwei Jahre zurück — nun doch in den Besitz des Auslandes

kommen sollte, meldete ohne mein Vorwissen dem Staats-Minister von Bodelschwingh, der den König auf dessen unmittelbar vor den bonner Festlichkeiten unternommenen Bereisung der Rheinprovinz begleitet hatte, welches Schicksal diesem Kunstschatze bevorstehe. Schon nach wenigen Tagen übersandte der Minister Herrn Hansemann die königliche Entschliessung, diesen Kunstschatz unter beigefügten Bedingungen für den Staat erwerben zu wollen; zugleich ward Herr Hansemann ersucht, die betreffenden Gegenstände von mir in Empfang zu nehmen und selbe bis auf weitere Anordnung aus Berlin bei sich verwahren zu wollen.

In so unverhoffter Weise war nun die eine Hälfte der einst so schwierigen Aufgabe gelös't, die Lösung der anderen sollte von mir abhangen, und zwar mittels Zustimmung zu dem Geschehenen. Dass diese nicht so leicht von Statten gegangen, darf ich nicht verhehlen, indem die königliche Entschliessung über den Punkt des von den berliner Fachmännern festgestellten Werthes dieses Kunstschatzes ziemlich abweichend lautete. Indess, da mir gestattet worden, den oben berührten Theil der Documente u. s. w. als mein Eigenthum behalten zu dürfen (der hoffentlich auch seine bleibende Stätte in der königlichen Bibliothek zu Berlin finden wird), so zögerte ich nicht, freudigen Gefühls meine Zustimmung abzugeben, säumte aber auch nicht, Herrn von Humboldt von dem Ereignisse in Kenntniss zu setzen.

III.

Dies die geschichtlichen Haupt-Momente der in Rede stehenden „monumentalen Erinnerungen“ — um Humboldt's Bezeichnung dafür zu gebrauchen —, wie sie sich in den Jahren 1843 und 1845 ergeben haben. Wäre indess mit dem Letztangeführten schon der völlige Schluss der Geschichte gegeben, so dürfte aus dem Vorstehenden kaum ein Grund zu entnehmen sein, warum im Eingange dieses Aufsatzes von lügenhaften und verunglimpfenden Berichten und Aussagen über diese Gegenstände, wie auch von Gegenwirkungen bei den Verhandlungen mit dem königlichen Cabinette gesprochen worden. Darin aber hauptsächlich findet der Verfasser die Motive, die ihn veranlassen und im Interesse der Sache selbst bemüssigen, auch den Anhang der Geschichte aufzuzeichnen, damit fürderhin kein Dunkel mehr obwalte, das die Urtheilenden zu irrthümlichen Aussagen verleiten könne.

Einige Zeit, nachdem Herr Hansemann auf Ersuchen der königlichen Regierung zu Aachen derselben die betreffenden Gegenstände zur Beförderung nach Berlin übergeben hatte (es geschah im Januar 1846), erinnerte ich den Custos Dehn an die zwischen uns schon 1843 getroffene Verabredung, nämlich an das in seinem amtlichen Berichte bereits angedeutete „systematische und kritische Ordnen des Gesammt-Inhalts“ bald gehen zu wollen, und fragte auch zugleich an, wann ich zum Behufe der Mitwirkung hierbei in Berlin einzutreffen habe. Denn als unbedingt nothwendig war meine Mitwirkung beim Ausbeuten der Conversationsbücher zu Kunst- und biographischen Zwecken anerkannt. Eingeschaltet muss hier werden, dass hinsichtlich der letzteren Herr von Humboldt sehr zu beachtende Winke gegeben hatte, die sich mitunter auch auf meine damals noch frische Erinnerung in Bezug auf das Aphoristische darin bezogen haben. Ferner gehört dem grossen Naturforscher die Idee an, die Introduction des dritten Actes zu Fidelio (es handelt sich um die erste Bearbeitung der Oper) und Anderes noch mit den zahllosen Correcturen von Beethoven's Hand facsimiliren zu lassen, damit die Kunstwelt mit eigenen Augen daraus ersehe, wie der grosse Meister seine Werke durchfeilt habe, bevor er selbe als vollendet der Oeffentlichkeit übergeben; Humboldt erbot sich sogar, dafür sorgen zu wollen, dass diese Facsimiles von einem ihm bekannten Künstler in London angefertigt würden. Diese Idee hatte bei dem Custos so anregend gewirkt, dass er den Vorsatz hören liess, eine Reihe von Facsimiles von gleicher Wichtigkeit für den Kunsthandel anfertigen lassen zu wollen. — Unterm 21. Mai 1846 schreibt er mir, dass berliner und auch leipziger Musik-Verleger, unter Letzteren auch Breitkopf & Härtel, von den zum Verlag angebotenen schottischen u. s. w. Volksliedern nichts wissen wollten; von Beantwortung meiner oben berührten Anfrage hinsichtlich der gemeinschaftlich vorzunehmenden Arbeit findet sich kein Wort in dem Briefe.

Fast gleichzeitig mit diesem Briefe ging mir von einem der bedeutendsten Musiker Berlins die Nachricht zu, dass unser Custos sich über die Erwerbung des Beethoven'schen Nachlasses gegen Jedermann despectirlich auszulassen pflege, das Ganze für Schund erkläre, nicht des Aufbewahrens werth, der Staat sei damit betrogen worden, und dergleichen feine Ausdrücke mehr. Als mir aber bald darauf dieselbe Nachricht von Herrn Eduard Hüffer in Münster, dem Verleger von Beethoven's Biographie, zuging, der bei einem der königlichen Bibliothek gemachten Besuche aus dem Munde des Custos dieselben Ausfälle zu hören bekam, ohne von ihm gekannt zu sein, da hielt ich es an der Zeit, den gelehrten Mann von dem Vernommenen in Kenntniss zu setzen und zu bemerken, bei Fortsetzung seiner Schmähungen mich bemüssigt zu sehen, seinen amtlichen Bericht über den Nachlass der Oeffentlichkeit zu übergeben. Von da ab blieb es still in der königlichen Bibliothek, so still, dass, hätte nicht Herr Professor

Otto Jahn 1851 den ursprünglichen Fidelio zur Anfertigung eines Clavier-Auszuges für Breitkopf & Härtel's Verlag benutzt, die Musikwelt bis jetzt, bei Gelegenheit der Herausgabe einer neuen Reihenfolge von schottischen u. s. w. Volksliedern nach der dort aufbewahrten Urschrift Beethoven's, nichts von jenen kunstgeschichtlich merkwürdigen Reliquien mehr gehört haben würde. Die Haupt-Aufgabe jedoch, in Dehn's Bericht darüber ganz richtig erkannt, bleibt noch zu lösen, und da gebe ich mich — beigehend bemerkt — der Hoffnung hin, dass diese an Herrn Professor A. B. Marx, dem ob seiner lange andauernden schiefen Stellung zu dem Custos dieser Kunstschatz verschlossen geblieben, in nicht ferner Zeit den geeigneten Bearbeiter gefunden haben werde.

Ursachen und Beweggründe zu so unbegreiflichem, den Amtspflichten keineswegs entsprechenden Benehmen konnten gewiss nur von aussergewöhnlicher Art gewesen sein! Vielleicht. Man erwäge.

Der Leser erinnert sich wohl des im Eingange Angeführten in Betreff der Zeitschrift Cäcilia. Wie begreiflich, war dieses Punktum bei unserem persönlichen Verkehr in Berlin wiederholt scharf aufs Korn genommen worden. Während der Redacteur der Cäcilia die darin eingeschlagene Richtung vertheidigt und die Beistimmung von mir wünschte, konnte ich meinerseits nicht umhin, diese Richtung als eine entschieden zeitwidrige, demnach falsche, zu bezeichnen, womit ich zugleich die Beurtheilung von anderen Fachmännern ausgesprochen hatte. Ich konnte in der nach neunjähriger Ruhe wieder erstandenen Zeitschrift nichts als ein Repositorium antiquarischer Abhandlungen aus den reichen Sammlungen der berliner und wiener Hof-Bibliotheken erblicken, für welche die in argen Wehen liegende Kunst-Periode unserer Tage am wenigsten Verständniss, folglich auch kein Interesse haben konnte. Eine Zeitschrift soll ja zu allernächst den Bedürfnissen der Gegenwart dienen und dort eingreifen, wo es am meisten noth thut. Auf jedes Honorar für meine Mitwirkung verzichtend, wie dies stets bei mir der Fall war, stellte ich als einzige Bedingung, dass zunächst mit Bekämpfung des vielköpfigen, die Kunstzustände am meisten verwüstenden Ungethüms, Virtuosenthum genannt, begonnen werden solle*). Denn ausser der N. Zeitschrift für Musik, unter Schumann's Redaction, die diesem Ungethüm oftmals scharf zu Leibe gegangen, hatte sich kein anderes Musikblatt diesen jämmerlichen Zuständen mit einiger Energie entgegengestellt, im Gegentheil, die Verblüffung über jene frechen Ausschreitungen, von den Fürsten mit hohen Ordens-Decorationen, von Universitäten mit dem Doctor-Diplom sanctionirt, hatte sogar die Urtheilskraft der Tüchtigsten gelähmt. — Leider hatte auch der in den strengen Kunstwissenschaften, dessgleichen in der Kunstgeschichte so sattelfeste Dehn das Gleichgewicht verloren und war zu den verzückten Bewunderern des Virtuosenthums übergegangen. Ein kurz zuvor intimer Verkehr mit Herrn Fr. Liszt während dessen längeren Aufenthalts in Berlin soll diese Umwandlung der Gesinnung bewirkt haben. (Eine ähnliche Umwandlung ist bald darauf in Bezug auf Meyerbeer's Musik erfolgt, deren kräftigster Gegner Dehn gewesen.) Dieser Umstand hatte zur Folge, dass Dehn, wenngleich momentan von der Nothwendigkeit einer Aenderung der eingeschlagenen Richtung in seiner Zeitschrift überzeugt, doch sofort wieder die Unmöglichkeit einer baldigen Umkehr erkannt haben wollte. Ein Vergleich zwischen uns gehörte sonach ebenfalls zu dem Unmöglichen. Dass mein Widerstreben den Groll des Redacteurs erregt, war schon in Berlin zu merkbar, dass dieser Groll aber sich alsbald auf die Beethoven'schen Autographen ablagern würde, um andauernd darauf lasten zu bleiben, das stand nicht zu erwarten. *Habent sua fata libelli* — aber auch die Reliquien eines grossen Künstlers. — Ein Verfahren damit, wie das geschilderte, wäre unmöglich gewesen, wenn der Custos eine höhere, sachverständige Controle über sich gewusst hätte; er war völlig autonom in seinem Departement und konnte thun und lassen, was ihm beliebte. Sollen wir uns bei diesem abermaligen Beispiele von Willkürherrschaft nicht auch an das oben angeführte mit der königlichen Musikschule erinnern dürfen? Möge Gegenwärtiges auch beitragen, diesen Uebelständen, falls sie noch bestehen, im Interesse von Kunst und Wissenschaft ein baldiges Ende zu bereiten.

*) Auf dieses allerdringendste Tagesbedürfniss hatte ich bereits am Schlusse der Ergänzung zur ersten Ausgabe der Biographie unseres Meisters: „Beethoven in Paris", S. 99 und 100, hingewiesen. Darauf stützte sich mein von Dehn so genannter „Absagebrief" aus dem Jahre 1842, der ihn bange gemacht, wie wir aus dem Citat seines Briefes erfahren.

Das Musikfest zu Birmingham

Am 27., 28., 29. und 30. August 1861.

(Schluss. S. Nr. 39 und 40.)

Die Neuerung, dass an zwei Festtagen im Abend-Concerte statt des Mischmasches von Operngesängen wiederum ein Oratorium gegeben werden sollte, hatte die ganze Bevölkerung in Aufregung gebracht. Denn, den religiösen und musicalischen Sinn der Engländer in allen Ehren, ein Haupt-Zugmittel der Musikfeste in der Provinz waren für einen grossen Theil der Zuhörerschaft doch immer die Programme der Abend-Concerte, weil sie Gele-

[*]

genheit boten, die Fürsten und Fürstinnen der londoner Opern in ihren glänzendsten Leistungen zu hören, nebenbei eine Menge Bruchstücke aus italiänischen und französischen Opern kennen zu lernen und danach über die ganzen Werke mitzusprechen, als wäre man in Coventgarden oder in Ihrer Majestät Theater wie zu Hause.

Nun kündigte das Comite auf einmal am zweiten Festabende nach dem „Samson" am Morgen für den Abend Haydn's „Schöpfung", und am vierten Tage gar nach der *Missa solemnis* und „Israel" am Morgen für den Abend den „Judas Maccabäus" an!

„Zwei Oratorien an Einem Tage — das ist zu viel für die Sänger und für die Zuhörer!" Und so brachte denn auch in der That die „Schöpfung" 642 L. 10 Sh. weniger auf, als das Gemisch-Concert am vorigen Abende. Charakteristisch genug! Aber noch charakteristischer war es, dass das anwesende Publicum die wirklich treffliche Aufführung durchaus kalt aufnahm und ohne sichtbaren Eindruck an sich vorüber gehen liess. So sehr gibt hier das Geld in allen Dingen für die Menge den Ausschlag: die Tonhalle war ja so leer, die Guinee-Plätze wenig oder gar nicht besetzt —: wie konnte da die künstlerische Leistung schön sein??

Fräulein Titjens sang den Gabriel, Madame Lemmens die Eva; den Uriel im ersten Theile Monthem Smith, im zweiten und dritten Sims Reeves; den Raphael Belletti, den Adam Santley. Fräulein Titjens sang die Partie zum dritten Male in England (im Krystallpalaste und in Exeter Hall) und war in der ersten *C-dur*-Arie und in der in *F-dur* („Auf stolzem Fittich") ganz vorzüglich, während sie in der *B-dur*-Arie („Neu beut die Flur") freilich nicht den Schmelz und Zauber einer Jenny Lind erreichte.

Der dritte Festtag (Donnerstag den 29. August) brachte Vormittags den Messias und Abends ein Misch-Concert von 20 Nummern, folglich auch die grösste Tages-Einnahme: 3742 L. 6 Sh., wovon jedoch 2653 L. (über 16,000 Thlr.!) auf den „Messias" kommen, was dem Publicum allerdings zur Ehre gereicht. Alle Solisten (ausser dem Tenor Giuglini, welcher in keinem Oratorium gesungen hat) waren im „Messias" betheiligt; Fräulein Titjens sang die Arie: „Ich weiss, dass mein Erlöser lebt", oratorischer und ausdrucksvoller, als wir erwartet hatten; sie stand hinter der Novello, ihrer Vorgängerin, nur in Bezug auf die feinere und sicherere Nuancirung des Tones im *Piano* zurück. Das „Halleluja" wurde (vom Präsidenten) *da capo* verlangt und wiederholt.

Im Abend-Concerte glänzten und flimmerten neben einander Mozart, Adam, Ricci, Kücken, Rossini, Donizetti, Balfe, Spohr („Schönes Mädchen", das neueste Duett aus Jessonda — Frau Rudersdorff und Monthem Smith!), Verdi, Meyerbeer, Mendelssohn und — Beethoven's *Es-dur*-Concert! Es war doch nicht so arg, wie am Dinstag; denn man begann mit Mozart's reizendem Terzett aus *Così fan tutte* und schloss mit dem Sextett aus *Don Giovanni*. Und von Mendelssohn kam sogar das Lorelei-Finale am Schlusse der ersten Abtheilung vor, in welchem Fräulein Titjens die Lorelei mit Sturm- und Donner-Applaus sang, wie sie denn überhaupt die Prima Donna des Festes war. Miss Goddard trug das Beethoven'sche Concert auf recht edle Weise vor, nur war das Tempo des letzten Satzes etwas zu schnell. Alles, was gediegene Fertigkeit verlangte, war unübertrefflich.

Die Unsitte des Da-Capo-Rufens fing leider schon nach der Ouverture zur Stummen von Portici an, womit das Concert begann, und wurde bei den meisten Solostücken fortgesetzt; nur Sims Reeves wagte es, dem Ruf nicht Folge zu geben, und das Publicum war auch mit seinem blossen Wiedererscheinen und seiner Verbeugung zufrieden gestellt. Warum geben sich also die Künstler nicht das Wort darauf, kein Stück zu wiederholen? Aber freilich, der Präsident!

Nach drei so gewaltigen Feldzugstagen kam nun erst der furchtbare, inhaltsschwere, entscheidende Schlachttag, der vierte, an welchem Costa die tapferen, wirklich unerhört ausdauernden Scharen zum Sturme auf das Publicum mit den Massen der *D-dur*-Messe Beethoven's, dem ganzen Volke Israels, das aus Aegypten zieht, und noch am späten Abende mit den Heerscharen Juda's unter dem Maccabäer-Helden ins Feld führte. Kolossal! Und doch — am vierten Tage — 2553 Zuhörer!

Weil über die *Missa solemnis* und deren Eindruck auf das grosse Publicum selbst in Deutschland noch verschiedene Ansichten herrschen, so theile ich Ihren Lesern über die Aufführung in Birmingham den wörtlichen Inhalt des londoner Berichterstatters für *Musical World* mit, um ganz unparteiisch zu sein, und füge nur hinzu, dass diese Zeitschrift es sonst eben nicht an der Art hat, die Provincial-Aufführungen und Chorkräfte zu loben.

„Das gestrige Morgen-Concert (heisst es in Nr. 36 vom 7. September) hat einen grossen, vielleicht den grössten Erfolg in der ganzen Festwoche gehabt. Wie soll ich die Grossartigkeit, die Erhabenheit der Aufführung des gewaltigen Werkes von Beethoven schildern! Die Sprache, wenigstens so weit sie mir zu Gebote steht, ist zu schwach dazu. Die Ausführung war in der That der Composition würdig, und der Chor von Birmingham hat die sanguinischsten Erwartungen seiner Bewunderer übertroffen. Alle Mitwirkenden haben den wärmsten Dank von allen Freunden edler, classischer Musik höchster Gattung verdient. Noch niemals ist in unserem Lande eine solche Musik-

Aufführung gehört worden. Man denkt vielleicht, ich sei etwas gar zu sehr begeistert; allein ich kann versichern, dass meine Begeisterung guten und hinreichenden Grund hat. Mein Lob ist frei von dem geringsten Anklang von Uebertreibung oder Schmeichelei. Die Sänger von Birmingham haben sich als Mustersänger von England gezeigt. Den grössten Dank sind wir den Männern schuldig, den Herren Sutton und Stockley, welche solch ein Werk so einstudirt haben, und ich hege das Vertrauen, dass die warmen und glänzenden Berichte über diese Leistung unsere Gesang-Vereine in London anregen werden, dem Eifer ihrer Brüder in der Provinz gleich zu kommen. — Ich muss wiederholen, dass ich noch nie eine solche Aufführung gehört habe, wie die von gestern Morgen."

Ich kann das im Ganzen nur bestätigen; der Eindruck des Werkes war ein ganz ausserordentlicher. Das Solo-Quartett war den Damen Rudersdorff und Sainton-Dolby, den Herren Monthem-Smith und Santley übergeben, den am meisten musicalisch gebildeten und sicheren Künstlerinnen und Künstlern, und sie haben sich des Vertrauens des Comite's würdig gezeigt.

Nach der *Missa solemnis* verliess ich den Saal; ich mochte und konnte — physisch genommen — nichts weiter hören. Es wurde noch eine Motette von Hummel: „*Alma virgo*", für Sopran (Adeline Patti) und Chor gesungen, und darauf eine grosse Auswahl aus Händel's „Israel". — Auch der Aufführung des „Judas Maccabäus" am Abende konnte ich nicht beiwohnen.

Ueberall hört man das Urtheil aussprechen, dass das diesjährige Musikfest zu Birmingham in künstlerischer und ökonomischer Rücksicht das erfolgreichste gewesen, das dort je gefeiert worden sei. A.

Aus Aachen.

Die Sommerzeit unserer Concertmusik ist reich an Kunstgenüssen gewesen und wurde am 22. v. Mts. mit einem glänzenden Concerte geschlossen. Eingeweiht durch das Concert des Herrn Wüllner, in welchem unser geschickter Dirigent durch den Vortrag des *G-dur*-Concertes von Beethoven uns einen neuen Beweis seines schönen Talentes als Clavierspieler und Dolmetscher classischer Musik gab, erhielt dieser Concert-Abend noch einen besonderen Reiz durch die freundliche und für unseren Musik-Director sehr ehrenvolle Mitwirkung der Frau Clara Schumann, welche mit ihm die prächtige Sonate für zwei Claviere von Mozart vortrug, deren Ausführung durch das vortreffliche, in jeder kleinen Färbung vollkommen harmonirende Zusammenspiel bewundernswerth war.

Louis Brassin erregte durch seine fabelhafte Technik und unumschränkte Beherrschung des Instrumentes allgemeines Erstaunen; er zählt durch die Art und Weise, wie er die Melodie mitten durch die schwierigsten ein- und doppelgriffigen Figuren, welche sie oft in den reichsten und dichtesten Kränzen umschlingen, stets klar hindurchglänzen lässt, ohne dabei bei dem Zuhörer die Empfindung zu erregen, als würde sie mit einem Hammer von Eisen angeschlagen, jedenfalls zu den Pianisten ersten Ranges. Er gab zuerst ein besonderes Concert, welchem die liebenswürdige Sängerin Frau N., geb. Deutz, deren Mitwirkung, auf die freundlichste Weise gewährt, stets des Erfolges sicher ist, durch den seelenvollen Vortrag von Liedern von Schumann, Schubert und Mendelssohn grosses Interesse verlieh. Dann spielte Brassin in dem Concerte unseres Concertmeisters Fritz Wenigmann, in welchem wir unter Anderem auch Gelegenheit hatten, uns an der schönen Altstimme der Frau P. D. von Neuem zu erfreuen und an dem trefflichen Vortrage eines Doppel-Concertes von L. Spohr, das von den Herren Wenigmann und Fleischhauer ausgeführt wurde.

Zum dritten Male hörten wir Brassin in einer reich ausgestatteten Soiree der Liedertafel, deren Glanz der berühmte Geiger Sivori, der Paganini unserer Zeit, ferner Fräulein Marie Cruvelli, welche auch durch ihr Gastspiel am Theater einen wahren Triumph feierte, und Herr Thelen, der vortreffliche Bassist des Hoftheaters von Braunschweig, vermehrte. Frau Schumann und Brassin spielten Flügel aus der Fabrik von Klems in Düsseldorf, welche von Neuem Beweise von den ausserordentlichen Fortschritten des Clavierbaues in Deutschland und namentlich in Rheinpreussen gaben, so dass die Erzeugnisse unserer Provinz mit allen ausländischen Instrumenten concurriren können.

Wie ich schon gesagt habe, hat das Concert am 22. v. Mts. die musicalische Sommerzeit geschlossen und die Winterzeit eröffnet. Letztere verspricht sehr reich zu werden, wenn Alles den Eifer des Directors Wüllner theilt. Wie es heisst, werden wir in einem der nächsten Concerte das lange vergebens erwartete Glück haben, Ferdinand Hiller auch als Clavierspieler zu bewundern. Die Instrumental-Partie des erwähnten Concertes bildeten die einfach grossartige Ouverture Gluck's zur Iphigenie und die prächtige *A-dur*-Sinfonie von Beethoven; Schumann's frisches „Zigeunerleben" und J. Haydn's „Des Staubes eitle Sorgen" wurden von dem nicht eben zahlreichen Chor recht gut gesungen. Herr Lauterbach, gegenwärtig Concertmeister an der Hofcapelle zu Dresden, war der einzige Solist an diesem Abende, aber man kann wohl sagen, dass die Qualität die Quantität reichlich ersetzte. Der höchst

bescheidene und anspruchslose Künstler fand die ehrenvollste Aufnahme. Er ist ein Künstler von echt deutscher Art, der seinem Instrumente den Platz, den es in der musicalischen Hierarchie einnimmt, zu wahren versteht, ohne Manier und ohne Coquetterie; ein edles und elegantes Spiel bei vollendeter Technik, Reinheit auch in den schwierigsten Lagen, Wärme des Ausdrucks bei vollem Tone, das sind die Eigenschaften, die wir beim Spiele eines Concertes von Spohr wahrgenommen haben, in dessen Vortrag besonders die Doppelgriffe und die Staccato's im Rondo vortrefflich waren. Eine Phantasie über Motive aus der „diebischen Elster", eigene Composition des Künstlers, hat uns weniger angesprochen; die blosse Anhäufung von Schwierigkeiten, wenn diese auch ganz vorzüglich ausgeführt werden, kann heutzutage doch nicht mehr interessiren*).

Wenn ich neulich Aachen ob des Raubes Glück gewünscht habe, den es an Köln durch Entführung einer seiner besten Sängerinnen und Ihrer Schülerin begangen hat, deren Talent ich auch in dem gegenwärtigen Artikel von Neuem zu bestätigen Gelegenheit hatte, so hat Aachen jetzt seinerseits die Wiedervergeltung zu beklagen, die einer Ihrer Mitbürger ausübt, der uns die beste Stütze unserer Alt-Partie entführt, aus einer musicalischen Familie, in welcher der Bruder der jungen Dame einer der ausgezeichnetsten Schüler Hiller's ist. Bei dieser Gelegenheit muss ich Ihnen nur sagen, dass das Feuer, mit welchem unser Chor seine Aufgaben durchführt, wie Sie und ich öfter behauptet haben, arg zu zünden beginnt, so dass es für unsere Concert-Zukunft bedenklich macht; ich kann Ihnen nur so viel sagen, dass, wenn die Sänger, welche während dieses Jahres von jenem Feuer verzehrt worden sind, nach ihrem Werthe versichert gewesen wären, die Actien der Aachen-Münchener Assecuranz-Gesellschaft bedeutend gefallen sein würden. „*En chantant on enchante*" ist bei uns eine Wahrheit geworden. N.

Aus Wien.

Die komische Oper „*Les Dragons de Villars*" von Aimé Maillart in Paris, welche neuerlich auf einigen deutschen Bühnen unter dem Titel „Das Glöckchen des Eremiten" gegeben worden, hat in Wien ganz und gar Fiasco gemacht. Die „Recensionen" drücken sich unter Anderem folgender Maassen darüber aus:

„Es hat dem Director unseres Hof-Operntheaters, Herrn Salvi, beliebt, Schubert's reizende Operette „Der häusliche Krieg" wenigstens vorläufig zurückzulegen und uns statt dessen ein Gericht aus französischer Küche vorzusetzen, das wir ihm gern geschenkt hätten, indem wir es unschmackhaft finden bis zur völligen Ungeniessbarkeit. In der That, wenn diese so genannte komische Oper in Paris, wo sie unter dem Namen „*Les Dragons de Villars*" im *Théâtre lyrique* gegeben wird, so sehr gefallen hat, dass sie sich seit 1857 bis heute auf dem Repertoire erhält, so können wir uns dies höchstens noch aus der Beschaffenheit des Libretto erklären und aus der grösseren Gewandtheit der Franzosen, dergleichen in Scene zu setzen; die Musik kann auch in Paris unmöglich ein Verdienst um diesen Erfolg gehabt haben. — —

„Das Ganze mag sich in der feinen Sprache des Originals vielleicht wirklich nicht übel ausnehmen, in der etwas plumpen des Uebersetzers haben wir ihm nur ein sehr mässiges Interesse abgewinnen können.

„Ueber die Musik des Herrn Aimé Maillart wüssten wir, und wenn wir unser Gehirn unter die Schraubenpresse legten, nichts Anderes zu sagen, als dass sie eigentlich gar nicht von Maillart ist, sondern dass sie ihre Entstehung eigentlich allen Componisten des letzten Jahrhunderts, den schlechten namentlich, ferner der Theater-Casse und dem zufälligen Vorhandensein eines Libretto verdankt. Im Guten ist Maillart seinen Vorbildern nirgend auch nur von ferne nahe gekommen, im Gemeinen und Trivialen dagegen nimmt er es mit jedem auf, und darin leistet er ganz Kolossales, so dass es für gebildete Ohren eine wahre Tortur ist, diese Oper bis zu Ende auszuhalten. Man verzeihe uns, wenn wir nicht dabei verweilen, hier und da etwas annehmbarere Einzelheiten aufzustechen (z. B. das Trinklied im vierten Acte), denn was will dergleichen bedeuten, wo das Ganze so kläglich und miserabel ist? Uns will ein solches Verfahren immer erscheinen, als wenn man z. B. einen Maler noch lobte, weil in seinem Genre-Gemälde die Kleider seiner Figuren ganz ordentlich ausgeführt sind und auch vielleicht keines derselben um ein paar Zoll zu gross oder zu klein gerathen ist.

„Die Aufführung dieser Novität, die auch nur eine höchst laue Aufnahme fand, war eine lobenswerthe. Besonders verdient machte sich um dieselbe Fräulein Wildauer; aber auch Fräulein Liebhart und die Herren Walter, Mayrhofer und Hölzel leisteten Anerkennenswerthes. Die Oper war sorgfältig einstudirt und ging unter der Leitung des Herrn Capellmeisters Proch gut zusammen. Aber die dritte Vorstellung konnte nicht über den ersten Act hinaus fortgeführt werden. Fräulein Wildauer hatte schon während dieses Actes in Spiel und Ge-

*) Das ist für das Publicum eines Badeortes eine ehrenvolle Aeusserung; in den Bädern am Mittel- und Oberrheine macht man ganz entgegengesetzte Erfahrungen.
Die Redaction.

sang nur zur Noth markirt; die Herren Mayerhofer und Walter gaben sich alle Mühe, etwas Leben in die Darstellung zu bringen, und Letztgenannter namentlich sang seine Romanze, die einzige nicht ganz unbedeutende Nummer dieses Actes, mit hübschem Ausdruck. Chor und Orchester dagegen schienen von einer bevorstehenden Abänderung unterrichtet zu sein; es wurde mit seltener Nachlässigkeit und Unaufmerksamkeit gesungen und gespielt. Nach einem langen Zwischen-Acte erschien — nicht etwa Herr Regisseur Schober —, sondern der neue Chorführer Herr Kreuzer und kündigte an, dass wegen Unwohlseins des Fräuleins Wildauer statt der noch fehlenden Acte des „„Glöckchen““ der erste und der vierte Act aus „„Martha““ gegeben würden.“

Tages- und Unterhaltungs-Blatt.

Köln. Ihre Majestäten der König und die Königin haben geruht, den Herren Capellmeister Ferdinand Hiller, Musik-Director Fr. Weber und Andreas Püts „in Anerkennung der Leistungen im Concerte vom 15. September“ Ehrengeschenke durch den Herrn Regierungs-Präsidenten v. Möller zustellen zu lassen. Dieselben bestehen für Herrn F. Hiller in einer goldenen Medaille von etwa 2½ Zoll Durchmesser, welche auf der Vorderseite die Brustbilder Ihrer Majestäten und auf der Rückseite das Datum des Concertes enthält; für Herrn F. Weber in einer Brustnadel, auf deren Medaillon sich die Portraits Ihrer Majestäten befinden; für Herrn A. Püts in einer Brustnadel mit Brillanten.

Am 22. October werden unsere Gürzenich-Concerte wieder eröffnet und zwar zur Freude aller Musikfreunde mit Haydn's „Schöpfung“. Die Solo-Partieen werden von Frau Rübsamen-Veith aus Kassel, Herrn Karl Schneider aus Wiesbaden und Herrn Becker aus Mannheim ausgeführt werden.

Berlin. Roderich Benedix hat ein neues Lustspiel: „Der Störenfried“ geschrieben, das zuerst am hiesigen Hoftheater zur Aufführung gelangt.

In Folge eines von dem Hof-Musikhändler Gustav Bock in Berlin ergangenen Preis-Ausschreibens für einen Fest- oder Triumph-Marsch im grossen symphonischen Stile zur Verherrlichung des Krönungsfestes waren im Ganzen 63 Concurrenz-Arbeiten eingegangen, deren Beurtheilung Lachner in München, so wie Taubert und Dorn in Berlin übernommen hatten. Nach dem Urtheile der Preisrichter ist die Composition, welche das Motto trägt:

„Der Herr hat Ihn beschirmt;
Er geb' Ihm echten deutschen Muth,
So kann der Sieg nicht fehlen!“

als die beste anerkannt und ihr der ausgesetzte Preis von zwanzig Ducaten zugesprochen worden. Bei Eröffnung des versiegelten Couverts ergab sich als Componist des Werkes Capellmeister Friedrich Lux aus Mainz.

Bei Kroll erschien Schäffer's Oper: „Der Graf von Santarem“. Das Libretto ähnelt entfernt dem „Hinko“, nur dass sich hier der Freiknecht in einen Strassensänger Riccardo umgewandelt hat, der die stolze Bianca von Villareal liebt und unter vornehmer Hülle heirathet — dann aber, entlarvt, in sein Nichts zurückgeschleudert, endlich durch Edelmuth und den glücklichen Ausgang einer Verschwörung vom Herzoge von Braganza mit dem Grafen-Titel belohnt, seine Bianca wieder empfängt. Die Musik zeugt von Aneignungs-Talent und Geschick in der Instrumentation, führt einige hübsche Melodieen, ohne originel zu sein, und huldigt im Ganzen der Menge. Mit dem zweiten Acte jedoch erlischt das Interesse. — Frau Schütz-Witt (Bianca) und Herr Zellmann (Riccardo) sangen anerkennungswerth.

Am 30. September ist die bisher als dramatische Sängerin berühmte Johanna Wagner mit Darstellung der Göthe'schen „Iphigenie“ zum Schauspiel übergetreten. Viel muss die Darstellerin noch zulernen, Manches, z. B. die übermässige Tonschattirung, verlernen; aber das Talent ist da, und die Mittel sind glänzend. Vieles Einzelne gelang vortrefflich, und vom Ganzen empfing man einen durchaus künstlerischen Eindruck. Frau Wagner hatte sich am 21. September in Gluck's „Orpheus“ von der Oper verabschiedet. — Herr Zschiesche, seit 4. September 1829 Mitglied der königlichen Oper, hat als Sarastro sein „letztes Auftreten“ gefeiert.

Meyerbeer's Geburtstag. In berliner Blättern findet sich folgende (auch in die Kölnische Zeitung vom 23. September übergegangene) Notiz: „Meyerbeer wird am 23. September 70 Jahre alt“ u. s. w. — Der berühmte Meister ist aber am 5. September 1791 geboren, wie Gathy in seinem kleinen Künstler-Lexikon richtig angibt. Gessner nennt in dem seinigen nur das Jahr 1791 ohne Datum; das neue „Universal-Lexikon der Tonkunst“ von Ed. Bernsdorf, bei J. André in Offenbach verlegt, kümmert sich nicht um den Tag der Geburt des berühmtesten Componisten unserer Tage und lässt ihn gar erst im Jahre 1794 geboren werden!

Das erste diesjährige Gewandhaus-Concert in Leipzig fand am 29. September Statt und brachte Folgendes: 1. „Meeresstille und glückliche Fahrt“, Ouverture von Felix Mendelssohn-Bartholdy. — Variationen von Marie Malibran, gesungen von Signora Trebelli. — Concert-Allegro (*D-moll*, Nr. 1) für die Violine von Rode, vorgetragen von Concertmeister Ferd. David. — Bolero aus der Oper „Die sicilianische Vesper“ von Verdi, gesungen von Signora Trebelli. — Andante und Scherzo capriccioso für die Violine, componirt und vorgetragen von Concertmeister Ferd. David. — Lied aus „Lucrezia Borgia“ von Donizetti, gesungen von Signora Trebelli. — 2. Theil: Sinfonie (*C-dur*) von Franz Schubert. (!)

Hannover. Am 1. September ist die Bühne wieder eröffnet worden. Besonders bietet die Oper günstige Aussichten. Herr Niemann scheint gleichmässig der Intendanz wie dem Publicum gegenüber eine freundliche Stellung nehmen zu wollen; er ist bereits vier Mal in einer Woche aufgetreten: in den „Hugenotten“, „Joseph in Aegypten“, „Troubadour“, „Templer und Jüdin“, und hat sich die einmüthige Anerkennung erworben, dass er während seines Aufenthaltes in Paris und fortgesetzt auch während der Ferien eben so eifrig wie erfolgreich seiner künstlerischen Ausbildung obgelegen hat. Sein Vortrag ist überall durchaus maassvoll gehalten und hat sehr an Innigkeit gewonnen, während die Stimme ihren früheren Glanz ungeschwächt bewahrt hat. Hoffen wir nun, dass das Bewusstsein gehobener Tüchtigkeit des Sängers nicht die Quelle neuer Differenzen wird.

Stuttgart. Die erste interessante Opern-Vorstellung war die am 15. September, wo Herr Eckert zum ersten Male dirigirte, und zwar den Rossini'schen „Tell“. Er wurde in dem Augenblicke, als er an das Dirigirpult trat, von dem zahlreich versammelten Publicum lebhaft begrüsst, und am Schlusse der Ouverture entstand ein Lärm und Beifallsgeschrei, wie man es hier nur selten zu hören bekommt. — Das ist nun doch einmal wieder ein Capellmeister, wobei ich bitte, den Nachdruck auf den „Meister“ zu legen. Bei ihm hat man die Ueberzeugung, dass er das Ganze beherrscht, weil er es aus dem Fundament kennt. Dass das aus dieser Ueberzeugung hervorgehende Gefühl der Sicherheit den Genuss des Hörers bedeu-

tend erhöht, ist klar, und dass sich die Mitwirkenden Mühe geben, mit einem solchen Manne zu bestehen, eben so einleuchtend. So war die Gesammt-Aufführung eine höchst befriedigende, und Eckert hat es mit diesem Einen Abende, was man so heisst, vollständig gewonnen. In welcher Weise sich sein Verhältniss zu Kücken, ich meine sein dienstliches, gestalten wird, lässt sich noch nicht sagen; beide Herren sind formel gleichberechtigt. Indessen ist Herr v. Gall nach wie vor Intendant unserer Bühne und scheint auch nicht daran zu denken, sich zurückzuziehen, und Herr Hackländer erklärt, er habe nie Intendant werden wollen.

Der bisherige Capellmeister in Frankfurt am Main Gustav Schmidt componirt so eben eine neue Oper, zu welcher Frau Birch-Pfeiffer den Text geliefert hat.

München. Fräulein Häuleeb aus Braunschweig, Schülerin des Prof. Böhme in Köln, gastirt hier auf Engagement. Sie tritt zunächst in „Dinorah" und in „Don Sebastian" auf. Im November soll Maillard's „Glöckchen des Eremiten" und im December Gounod's „Faust" gegeben werden.

Wien. Die Sing-Akademie hat ihre Uebungen begonnen, und zwar unter zahlreichem Zuspruch und in lebhaft theilnehmender Stimmung. Die bisherigen ausübenden Mitglieder sammeln sich allmählich unter der Führung des Herrn Stegmayer und manche neu eintretende schliessen sich ihnen an. Das erste Concert der Sing-Akademie findet am 15. November Abends Statt und bringt Chöre von Bach, Lotti, Stobäus, Eccard, Hiller und eine Nummer aus dem neuen Oratorium „Abraham" von Blumner. Im zweiten Concerte sollen nebst den Werken der Alt-Deutschen und Alt-Italiäner auch Cherubini, Schubert, Spohr u. A. vertreten sein, im dritten aber, am Chardienstag Abends, die „Matthäus-Passion" von J. S. Bach, für Wien ein wahres Ereigniss, zur Aufführung kommen.

Die Philharmonische Concert-Unternehmung kündigt vorläufig vier Concerte an, die am 3. und 24. November, dann am 26. December und am 21. Januar 1862 Statt finden werden. Folgende Werke werden in denselben zur Aufführung kommen: von S. Bach ein Concert für Streich-Instrumente, von Mozart die *G-moll*-Sinfonie, von Beethoven die Fest-Ouverture und die neunte Sinfonie, von Cherubini die Anakreon-Ouverture, von Spohr die „Weihe der Töne", von Mendelssohn die *A-dur*-Sinfonie und die Concert-Ouverture „Meeresstille und glückliche Fahrt", von Schumann die *C-dur*-Sinfonie, dann „Ouverture, Scherzo und Finale" und die Manfred-Ouverture, von Reinecke die Ouverture zu „Dame Kobold", von Herbeck eine Manuscript-Sinfonie in *C-dur* u. s. w.

St. Gallen. Die Stelle eines Musik-Directors des Sänger-Vereins „Frohsinn" in St. Gallen ist erledigt. Allenfallsige Bewerber sind eingeladen, sich bis Ende October schriftlich an das Präsidium des Vereins, Herrn Dr. Moosheer, zu wenden, welcher denselben sowohl über die vom Vereine gestellten Anforderungen und das dahier ausgezahlte Gehalt, als auch über die Stellung, welche ein mit gründlichen Kenntnissen in der Vocal- und Instrumental-Musik versehener Musiker sich durch Privat-Unterricht in St. Gallen erwerben kann, Aufschluss ertheilen wird.

Die wiener Recensionen vom 22. September lassen sich aus Rom schreiben: „Im nächsten Monat findet in Rom eine merkwürdige Heirath Statt. Die Fürstin von Wittgenstein heirathet den Pianisten Liszt. Für das Brautpaar werden auf der Piazza di Spagna prachtvolle Appartements eingerichtet.

Die Niederrheinische Musik-Zeitung
erscheint jeden Samstag in einem ganzen Bogen mit zwanglosen Beilagen. — Der Abonnementspreis beträgt für das Halbjahr 2 Thlr., bei den K. preuss. Post-Anstalten 2 Thlr. 5 Sgr. Eine einzelne Nummer 4 Sgr.

Briefe und Zusendungen aller Art werden unter der Adresse der M. DuMont-Schauberg'schen Buchhandlung in Köln erbeten.

Verantwortlicher Herausgeber: Prof. *L. Bischoff* in Köln.
Verleger: *M. DuMont-Schauberg*'sche Buchhandlung in Köln.
Drucker: *M. DuMont-Schauberg* in Köln, Breitstrasse 76 u. 78.

Niederrheinische Musik-Zeitung

für Kunstfreunde und Künstler.
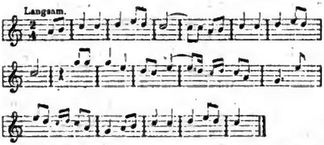
Herausgegeben von Professor *L. Bischoff.* — Verlag der *M. DuMont-Schauberg*'schen Buchhandlung.

Nr. 42. **KÖLN, 19. October 1861.** **IX. Jahrgang.**

Arabische Lieder.

1. Abendlied.

(Dritter Theil der *Nuba Romel*)



C'est le soir. Le soleil jaunissant incline ses feux vers le couchant.

Les ruisseaux roulent leurs ondes argentées dans la campagne verdoyante.

Les oiseaux gazouillent. Les fleurs exhalent leurs parfums.

Aujourd'hui sois-moi favorable, tu mériteras toute ma reconnaissance!

Hâte-toi! Prends les coupes du vin généreux! Vidons-les pendant cette soirée.

O soleil, pourquoi me fuis-tu? Abrège ton absence!

Si j'ai part à ton affection, je dissiperai tes soucis.

J'implore celui qui écoute toute plainte afin qu'il te pardonne.
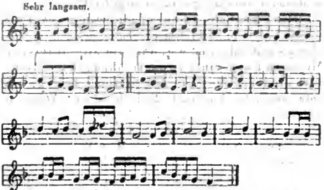
Aujourd'hui sois-moi favorable, tu mériteras toute ma reconnaissance.

Hâte-toi! Prends les coupes du vin généreux! Vidons-les pendant cette soirée.

„Abend ist's. Die vergilbende Sonne senkt ihr Feuer zum Untergang. Die Bäche rollen ihre Silberwogen in der grünen Flur dahin, die Vögel zwitschern, die Blumen hauchen Düfte; sei mir heute hold, mein ganzer Dank wird Dir zu Theil! Eile! nimm die Becher des edeln Weins, lass uns sie diesen Abend leeren! O Sonne! warum fliehst du mich? Kürze dein Verschwinden! Wenn du mich liebst, so werde ich deinen Kummer verscheuchen. Ich flehe zu dem, der jede Klage vernimmt, dass er dir verzeihe. Sei mir heute hold, mein ganzer Dank u. s. w."

2. Morgenlied.

(Erster Theil der *Nuba Maia*)



Réveille-toi, o charmante! Chasse loin de toi le souci, les chagrins!

Les oiseaux s'éveillent en chantant. Leur hymne s'élance des sommets verdoyants comme d'une chaire. Ils chassent la tristesse.

Leur voix est éloquente, par Dieu! Elle émeut et ravit, comme un luth harmonieux.

Les ruisseaux épanchent leurs ondes, suave liqueur, douce comme l'eau du Paradis.

Les côteaux revêtent leur riche parure de verdure et de fleurs!

„Wach' auf, Geliebte! verbanne Kummer und Sorgen! Die Vögel erwachen mit Gesang; ihr Loblied schwingt sich von den grünen Höhen wie von einer Kanzel empor;

sie verscheuchen die Traurigkeit. Ihre Stimme ist beredt, bei Gott! sie bewegt und entzückt wie eine harmonische Laute. Die Bäche ergiessen ihre Wellen, ein köstliches Nass, süss wie das Wasser des Paradieses. Die Hügel kleiden sich in reichen Schmuck von Grün und Blumen."

Die obigen Lieder verdanken wir der Mittheilung des Herrn L. Biegeleben in Köln, der sie von seinem Freunde, Herrn Alexander Christianowitsch, erhalten hat. Dieser, ein wissenschaftlich gebildeter Russe und begeisterter Freund der Tonkunst (nicht zu verwechseln mit seinem Bruder Nikolaus, der in Leipzig lebt), hat es sich zur Aufgabe gemacht, die Geschichte der arabischen Musik zu studiren. Das Material dazu hat er seit Jahren auf seinen Reisen im Orient und in Algerien an Ort und Stelle gesammelt und wird die Resultate seiner Sammlungen und Forschungen in einem besonderen Werke niederlegen.

Das Buch wird in deutscher Sprache erscheinen und die Melodieen zunächst ohne harmonische Begleitung, um ihre Eigenthümlichkeit durch nichts zu beeinträchtigen, dann aber auch nach der Auffassung des Herausgebers harmonisirt enthalten. Der arabische Original-Text nebst deutscher Uebersetzung wird mit abgedruckt.

Herr Alex. Christianowitsch, gegenwärtig, so viel wir wissen, in Italien, ist zu dem Ergebnisse gekommen, welches bis jetzt unbekannt war, dass die alte arabische Musik in Form einer zusammenhangenden Reihe von Liedern, die eine Art Sinfonie bilden, sich entwickelt habe. Eine solche Reihe heisst eine *Nuba*; das erste der oben abgedruckten Liedchen ist ein Bruchstück einer Abend-Nuba, einer Art von Serenade, das zweite ist einer Morgen-Nuba entnommen. Herr Christianowitsch besitzt sieben dergleichen Nuba's, welche alle (wie auch die zwei gegebenen Proben) der alten arabischen Musik angehören. Sein Buch wird sich mit der Darstellung jener alten Musik, den Ursachen ihres Verfalls und dem jetzigen Zustande des arabischen Gesanges beschäftigen; zum Zweck der Vergleichung des Neuen und Alten wird er auch einige neuere, unmittelbar aus dem gegenwärtigen Leben aufgefasste Lieder mittheilen.

Das Werk verspricht also für die Geschichte der Tonkunst und für charakteristische Volksmusik ein höchst interessantes zu werden, worauf wir die Freunde der Tonkunst schon jetzt aufmerksam machen und zur Zeit von dem Erscheinen des Buches benachrichtigen werden.

L. B.

Die Musik der heiligen Woche in Rom.

Von F. Mendelssohn Bartholdy*).

An den Herrn Professor Zelter.

Rom, den 16. Juni 1831.

Lieber Herr Professor!

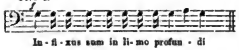
Es ist lange her, dass ich Ihnen schreiben wollte, um Ihnen von der Musik der heiligen Woche Bericht abzustatten; meine Reise nach Neapel kam aber dazwischen, und dort, wo ich mich die meiste Zeit im Freien auf den Bergen umhertrieb und mir mit dem Meere zu schaffen machte, war auch nicht die rechte Ruhe fürs Schreiben zu finden; daher die Verspätung, die ich Sie zu entschuldigen bitten muss. Ich habe seit der Zeit keinen merkwürdigen Ton gehört (in Neapel nur das Allermässigste), und so habe ich Ihnen denn wirklich von den letzten Monaten nichts zu schreiben, als über die heilige Woche; vergessen denke ich nichts zu haben, und werde es wohl schwerlich je! Vom Eindruck des Ganzen habe ich schon an die Eltern berichtet, und diese werden es Ihnen mitgetheilt haben. Es war schön, dass ich mir vornahm, die Sache ganz kalt und beobachtend anzuhören, und dass mir dennoch schon vor dem Anfange in der Capelle ernsthaft und andächtig zu Muthe wurde. Solche Stimmung gehört, glaub' ich, dazu, um irgend etwas Neues recht auffassen zu können; und mir ist von der Wirkung des Ganzen nichts entgangen, obwohl ich mich zwang, auch auf alle Einzelheiten aufzupassen. Mittwoch um $4\frac{1}{2}$ Uhr fing die Feier mit der Antiphona „*Zelus domus tuae*" an. Das Büchelchen, welches die Kirchenordnung der Woche enthält, erklärt, was die ganze Feier eigentlich bedeutet: „es würden in jedem Nocturno drei Psalmen gesungen, weil Christus für die Jungfräulichen, die Verheiratheten und die Verwitweten gestorben sei; und auch wegen der drei Gesetze: des natürlichen, geschriebenen und evangelischen; das *Domine*

---

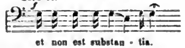
*) „Reisebriefe von F. Mendelssohn Bartholdy aus den Jahren 1830—1832. Herausgegeben von Paul Mendelssohn Bartholdy." Leipzig. Verlag von Hermann Mendelssohn. 1861. IV und 340 S. in 8. — Ueber den Inhalt dieser Sammlung, eines herrlichen Denkmals des verewigten Meisters als Künstlers und Menschen und einer unschätzbaren Gabe für die ganze gebildete Welt, werden wir in einer folgenden Nummer berichten. Heute erlauben wir uns, zunächst den grössten Theil eines Briefes mitzutheilen, der insbesondere für die musicalische Welt von höchstem Interesse ist, weil er eine genaue Schilderung jener römischen Kirchenmusik in der Charwoche enthält, über welche, wie F. Hiller in seinem trefflichen Aufsatze über das obige Buch (Kölnische Zeitung, Nr. 250) mit Recht sagt, „so viel unklares ästhetisches Gewäsch verbreitet worden, dass Mendelssohn's Briefe darüber ein wahrer Gewinn für die Geschichte der Tonkunst sind".

labia mea und das *Deus in adjutorium* würden nicht gesungen, weil die Gottlosen uns unser Haupt und Anfang geraubt hätten; die fünfzehn Lichter bedeuteten die zwölf Apostel und drei Marien“ u. s. w. (Das Büchelchen enthält in dieser Art die allermerkwürdigsten Sachen, und ich bringe es Ihnen desshalb mit.) Die Psalmen werden von allen Männerstimmen zu zwei Chören *fortissimo* abgesungen. Jeder Psalmvers ist nämlich in zwei Theile, wie Frage und Antwort, oder vielmehr *a* und *b* abgetheilt; der erste Chor singt *a*, und der zweite antwortet mit *b*. Alle Worte, ausgenommen das letzte, werden in grosser Schnelligkeit auf einem Tone gesungen, und auf dem letzten machen sie ein kurzes Melisma, welches beim ersten und zweiten Verse verschieden ist. Nach dieser Melodie oder *tono*, wie sie es nennen, wird der ganze Psalm mit allen seinen Versen gesungen, und ich habe mir sieben verschiedene dieser *toni* nachgeschrieben, mit denen sie in den drei Tagen abwechselten. Sie können Sich nicht denken, wie ermüdend und monoton sich dies macht, und wie roh und handwerksmässig sie ihre Psalmen herunter singen. Der erste *tonus*, den sie sangen, war z. B.:

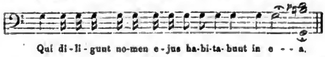
Coro I.



Coro II.

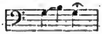


So geht nun der ganze Psalm von 42 Versen immer fort, indem eine Vershälfte auf *g a g* und die andere auf *g e g* endigt. — Sie singen es genau mit dem Ausdruck, und es klingt, als wenn sich viele Männer ernsthaft und böslich zankten, so dass jeder halsstarrig dem anderen immer wieder dasselbe zuruft. Im letzten Verse jedes Psalmes singen sie die Worte, mit denen er schliesst, langsamer und nachdrücklicher, und machen statt des Melisma's einen langen Dreiklang *piano*, z. B. bei dem ersten:



Am Anfange jedes Psalmes ist als Einleitung eine Antiphona oder mehrere; diese werden gewöhnlich von ein paar Altstimmen sehr rauh und hart im *Canto fermo* gesungen, eben so die erste Vershälfte jedes ersten Psalmverses, und bei der zweiten geht dann das oben beschriebene Antworten der Männerchöre los. Die einzelnen Antiphonen u. s. w., die ich nachgeschrieben habe, behalte ich mir vor, Ihnen zu zeigen, damit Sie sie mit dem Büchelchen zusammenhalten können. Den Mittwoch Abend wird erst der 68., dann der 69. und 70. Psalm gesungen. (Beiläufig ist diese Eintheilung der Psalmverse und dass sie vom Chor und Gegenchor abgesungen werden, eine der Einrichtungen, die Bunsen für die evangelische Kirche hier gemacht hat; so wie er auch jeden Choral durch eine Antiphona einleiten lässt. Diese sind von Georg, einem hiesigen Musiker, nach Art der *Canti fermi* componirt und werden erst von einigen Stimmen abgesungen, dann fällt der Choral ein, z. B.: Ein' feste Burg ist unser Gott.) Nach dem 70. Psalm kommt ein *Pater noster sub silentio*, d. h. Alles steht auf, und es ist eine kurze, stille Pause. — Darauf fängt die erste Lamentation des Jeremias ganz leise und sanft in *G-dur* an. Es ist eine schöne und ernsthafte Composition von Palestrina, und wenn sie auf das wilde Psalmgeschrei folgt, ohne Bässe, bloss für hohe Solostimmen und Tenor, mit dem zartesten Anschwellen und Abnehmen, zuweilen fast unhörbar verschwimmend, und von einem Tone und Accorde zum anderen sich langsam hinziehend, so macht es sich ganz himmlisch. — Schlimm ist es freilich, dass die Stellen, die sie am rührendsten und andächtigsten singen, und die auch offenbar mit Vorliebe componirt sind, die Ueberschriften der einzelnen Capitel oder Verse: *Aleph, Beth, Gimmel* u. s. w. sein müssen, und dass der schöne Anfang, der klingt, als käme er vom Himmel herunter, gerade auf die Worte ist: *Incipit Lamentatio Jeremiae Prophetae, lectio I.* Dagegen muss sich doch ein protestantisches Herz etwas empören, und wenn man die Absicht haben sollte, diese Gesänge in unsere Kirchen einzuführen, so scheint mir schon darin die Unmöglichkeit davon zu liegen. Denn wenn einer singt: „Erstes Capitel“, so kann man nicht andächtig werden, es sei auch noch so schön. Mein Büchelchen sagt zwar: *Vedendo profetizzato il crocifiggimento con gran pietà si cantano eziandio molto lamentevolmente „Aleph“ e le altre simile parole, che sono le lettere dell' alfabeto Ebreo, perché erano in costume di porsi in ogni canzone in luogo di lamento, come é questa. Ciascuna lettera ha in se tutto il sentimento di quel versetto che la segue, ed é come un argomento di esso.* Das hilft aber alles nichts. — Darauf werden Psalm 71, 72 und 73 in obiger Weise abgesungen mit den Antiphonen. Diese sind ganz willkürlich in die verschiedenen Stimmen vertheilt, so dass bei der einen die Soprane anfangen: *In Monte Oliveti*; darauf fallen die Bässe *forte* ein: *oravit ad patrem: pater* u. s. w. Dann folgen die Lectionen aus dem Tractat des heiligen Augustinus über die Psalmen. Die sonderbare Art, wie diese gesungen werden, frappirte mich unsäglich am Palmsonntage, wo ich es zum ersten Male hörte, und ohne zu
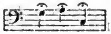
wissen, was es war. Eine Stimme allein trägt sie vor, auf Einem Tone recitirend, aber nicht wie in den Psalmen, sondern langsam, nachdrücklich, indem der Ton recht ausklingt. Für die verschiedenen Zeichen der Rede: für Komma, Frage, Punkt, gibt es nun verschiedene Tonfälle. Vielleicht sind sie Ihnen schon bekannt; mir, dem sie neu waren, erschienen sie sehr wunderlich. Die erste wurde z. B. von einer schönen Bassstimme auf *g* vorgetragen; kommt ein Komma, so macht er auf dem letzten Worte:



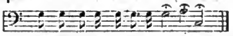
bei einem Fragezeichen:
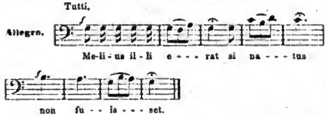


bei einem Punkte aber so:
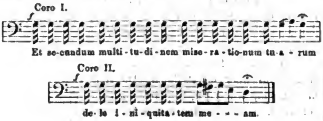


zum Beispiel:



Wie sonderbar sich der Fall von *a* nach *e* macht, kann ich gar nicht beschreiben, besonders wenn nach dem Bass ein Sopran kommt, der mit *d* anfängt und nun ganz denselben Fall mit *e* und *g* macht; dann ein Alt in seinem Tone u. s. w.; denn sie sangen drei verschiedene Lectionen, die immer mit *Canto fermo* abwechselten. Wie sie den *Canto fermo* ganz ohne Rücksicht auf Wort und Sinn vortragen, davon als Beispiel das: „Es wäre ihm besser, dass er nie geboren wäre", was so gesungen wird:

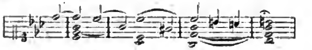


ganz *fortissimo* und eintönig. Dann kamen die Psalmen 74, 75, 76. Dann wieder drei Lectionen. Dann das *Miserere*, aber in derselben Art gesungen, wie alle vorigen Psalmen, mit folgendem *tonus*:
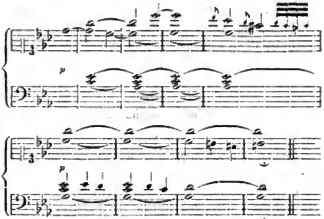


Man soll sich erst die Ohren tüchtig durchreiben, ehe man es besser bekommt! Dann folgen Psalm 8, 62, 66, *Canticum Moysi* in seinem eigenen Tone, Psalm 148, 149, 150. Nun kommen einige Antiphonen; alle Lichter am Altare sind inzwischen ausgelöscht, bis auf eines, das unter dem Altare versteckt wird; über dem Eingange brennen noch sechs Kerzen ganz hoch; alles Uebrige ist schon dämmerig, und jetzt fängt der ganze Chor unisono den *Canticum Zachariae* an, während die letzten Lichter ausgelöscht werden. Das grosse *Forte* in der Dämmerung und der ernsthafte Klang, der von allen Stimmen ausströmt, machen sich wunderschön. Die Melodie in *D-moll* ist auch sehr schön. Nach dem Ende ist nun Alles ganz dunkel; eine Antiphona kommt auf die Worte: „Und der Verräther hatte ihnen ein Zeichen gegeben" u. s. w., bis: „der ist's, den greifet!" Dann fallen Alle auf die Kniee, und eine Stimme singt *piano*: „*Christus factus est pro nobis obediens usque ad mortem.*" Am zweiten Tage setzt sie noch hinzu: *mortem autem crucis*; und am Charfreitage: *propter quod et Deus exaltavit illum, et dedit illi Nomen, quod est super omne Nomen.* Nun kommt wieder eine Pause, während deren jeder das *Pater noster* für sich sagt. Es ist eine Todtenstille in der ganzen Capelle während dieses *Pater noster*; darauf fängt das *Miserere* mit einem leisen Accord der Stimmen an und breitet sich dann aus in die beiden Chöre. Dieser Anfang und der allererste Klang haben mir eigentlich den meisten Eindruck gemacht. Man hat anderthalb Stunde lang nur einstimmig und fast ohne Abwechslung singen hören; nach der Stille kommt nun ein schön gelegter Accord; das thut ganz herrlich, und man fühlt recht innerlich die Gewalt der Musik; die ist es eigentlich, welche die grosse Wirkung macht. Sie sparen sich die besten Stimmen zum *Miserere* auf, singen es mit der grössten Abwechselung, mit Anschwellen und Abnehmen, vom leisesten Piano zur ganzen Kraft der Stimme; es ist kein Wunder, wenn das Jeden ergreifen muss. Dazu kommt noch, dass sie wieder ihre Contraste nicht vergessen und also Vers um Vers von allen Männerstimmen ganz eintönig, *forte* und rauh absingen lassen; dann tritt am Anfange des folgenden wieder der schöne, sanfte, volle Stimmenklang ein, der immer nur kurze Zeit fortdauert und dann von dem Männerchor unterbrochen wird. Während des monotonen Verses weiss man nun schon, wie schön der Chor eintreten wird, und dann kommt er auch wieder und ist wieder zu kurz, und ehe man recht zur Besinnung kommt, ist das Ganze vorbei. — Wenn also z. B. wie den ersten Tag, wo man das *Miserere* von Baini gab, der Hauptton *H-moll* ist, so singen sie *Miserere mei Deus* bis *misericordiam tuam* nach den Noten mit Solostimmen, zwei Chören und allem möglichen Aufwand der Mittel

ihrer Stimmen; dann fallen alle Bässe *tutti forte* mit *fis* ein und recitiren auf diesem einen Tone das *Et secundum multitudinem* bis *iniquitatem meam*, worauf gleich wieder der sanfte *H-moll*-Accord folgt, u. s. w. bis zum letzten Vers, den sie immer mit ganzer Kraft singen. Dann folgt wieder ein stilles, kurzes Gebet, und dann scharren alle Cardinäle nach Kräften mit den Füssen; das ist das Ende der Ceremonie. — Mein Büchelchen sagt: Der Lärm bedeutet, wie die Hebräer Christus mit grossem Tumult gefangen nehmen. Das mag sein; es klingt aber genau wie das Trommeln des Parterre, wenn das Stück nicht anfangen will oder missfallen hat. Dann wird die eine Kerze wieder unter dem Altare hervorgeholt, und bei ihrem Scheine geht Alles still aus einander; wobei ich noch erwähnen muss, dass es sich wunderschön macht, wenn man aus der Capelle in den grossen Vorsaal tritt, wo ein gewaltiger Kronleuchter angezündet ist, und wo die Cardinäle mit ihren Geistlichen durch die Reihen der Schweizer gehen den erleuchteten Quirinal hindurch. — Das *Miserere*, das sie den ersten Tag sangen, war von Baini; eine Composition, wie eben alle von ihm, ohne einen Zug von Leben und Kraft. Indess es waren Accorde und Musik, und das machte den Eindruck. Den zweiten Tag gaben sie einige Stücke von Allegri, die anderen von Bai, und den Charfreitag Alles von Bai. Da Allegri nur einen Vers componirt hat, auf den sie alle abgesungen werden, so habe ich also jede der drei Compositionen, die sie dort gaben, gehört. — Eigentlich aber ist es ziemlich einerlei, welches sie singen, denn die Embellimenti machen sie beim einen, wie beim anderen, für jeden verschiedenen Accord ein eigenes; und so kommt von der Composition nicht viel zum Vorschein. Wie die Embellimenti hineingerathen sind, wollen sie nicht sagen, — behaupten, es sei Tradition. Das glaube ich ihnen aber durchaus nicht; denn so wie es überhaupt mit einer musicalischen Tradition ein schlimmes Ding ist, so weiss ich nicht, wie sich ein fünfstimmiger Satz vom Hörensagen fortpflanzen soll; so klingt es nicht. — Sie sind von einem Späteren offenbar hinzugemacht, und mir scheint, der Director habe gute, hohe Stimmen gehabt, diese bei Gelegenheit der heiligen Woche gern produciren wollen, und ihnen desshalb Verzierungen zu den einfachen Accorden geschrieben, in denen sie ihre Stimmen recht auslassen und zeigen könnten. Denn alt sind sie gewiss nicht, aber mit vielem Geschmack und Geschick gemacht: sie wirken vortrefflich. Namentlich ist eine, die oft vorkommt und den grössten Effect macht, so dass unter allen Leuten eine leise Bewegung entsteht, wenn sie anfängt; ja, wenn man immer von der besonderen Art des Vortrages sprechen hört, und wenn die Leute erzählen, die Stimmen klängen nicht wie Menschen-, sondern wie Engelstimmen aus der Höhe, und es sei ein Klang, den man sonst nie wieder höre, so meinen sie immer diese eine Verzierung. Wo nämlich im *Miserere*, sei es von Bai oder Allegri (denn sie machen in beiden ganz dieselben Embellimenti), diese Accordfolge ist:



da singen sie statt dessen so:



Wie nun der Sopran das hohe *C* recht rein und sanft fasst und lange ausklingen lässt, und dann langsam herabgleitet, während der Alt immer fort sein *C* hält, so dass ich im Anfange sogar getäuscht wurde und glaubte, das hohe *C* bleibe während dessen oben liegen, — und wie sich die Harmonie so nach und nach aus einander wickelt, das ist wirklich ganz prächtig. Die anderen Verzierungen sind in derselben Art den Accordfolgen angepasst; aber diese ist bei Weitem die schönste. Von einer besonderen Art des Vortrages wüsste ich sonst nichts zu sagen; auch was ich einmal gelesen, dass eine eigene akustische Vorrichtung den Schall fortpflanze, ist eine blosse Fabel; eben so, dass sie Alles nur so nach Tradition singen, ohne Tact, Einer dem Anderen folgend; denn ich habe recht gut den Schatten von Baini's langem Arm auf und ab gehen sehen; zuweilen schlägt er sogar sehr hörbar aufs Pult. Es fehlt überhaupt nicht an Dunst, den die Leute und auch die Sänger selbst darum verbreiten. Sie sagen z. B. durchaus nie vorher, welches *Miserere* sie singen wollen; das würde im Moment selbst entschieden u. s. w. Der Ton, in dem sie es singen, hängt übrigens von der Reinheit der Stimmen ab; den ersten Tag war es *H-moll*, den zweiten und dritten *E-moll*, schloss aber alle drei Mal fast in *B-moll*. Der Haupt-Sopran, Mariano, war ausdrücklich aus dem Gebirge nach Rom gekommen, um mitzusingen, und dem habe ich es zu danken, dass ich die Embellimenti mit ihren

hohen Tönen gehört. So sehr sie sich aber zusammen nehmen, so rächt sich doch die Nachlässigkeit und die üble Gewohnheit des ganzen übrigen Jahres, und es kommen oft entsetzliche Detonationen vor. — Noch muss ich Ihnen erzählen, dass ich am Donnerstag, als das *Miserere* anfangen sollte, auf eine Leiter stieg, die an der Wand lehnte, und so bis dicht an die Decke der Capelle gelangte, so dass ich die Musik, die Priester und alle die Zuhörer in der Dunkelheit weit unter mir hatte. Wie ich da oben so allein sass, ohne langweilige Fremde neben mir, machte es mir am meisten Eindruck. — Sie werden genug *Miserere* haben an diesen anderthalb Seiten, und Einzelnes bringe ich Ihnen noch mündlich und schriftlich mit.

(Schluss folgt.)

Vincenz Lachner.

(Vergl. Nr. 29.)

Die biographischen Notizen, welche die Süddeutsche Musik-Zeitung bei Gelegenheit von V. Lachner's Jubelfeier über die Jugend desselben brachte, mögen jedem jungen Musiker zur Beherzigung dienen, da sie zeigen, wie trotz der Schwierigkeiten der drückendsten Art seltene Ausdauer einem angeborenen Talente die nöthige Ausbildung und auch die gebührende Anerkennung zu verschaffen vermögen.

Vincenz Lachner wurde geboren am 19. Juli 1811 zu Rain, einem kleinen Städtchen Baierns, etwa zehn Stunden von Augsburg entfernt, und genoss, gleich seinen sieben älteren Geschwistern, den Musik-Unterricht seines Vaters, der ein vortrefflicher Componist und Organist, zugleich aber auch Orgelbauer, Maler und Uhrmacher war und unter günstigeren Verhältnissen bei seiner ungewöhnlichen und vielseitigen Begabung, bei seiner eisernen Consequenz und Ausdauer vielleicht ein berühmter Mann geworden wäre, in dem kleinen, unbedeutenden Landstädtchen aber mit der bittersten Noth zu kämpfen hatte, indem er seiner zahlreichen Familie wohl reichlich die künstlerische, aber um so spärlicher die leibliche Nahrung zu verschaffen vermochte. Um so eifriger verfolgte er sein Ziel, seinen Kindern eine tüchtige und musicalische Bildung zu geben, indem er wohl einsah, dass dies das einzige Mittel sei, sie in die Welt zu bringen und einer über alle Beschreibung gehenden Dürftigkeit zu entreissen. Dieser grossen Aufgabe widmete er seine ganze Zeit, unterrichtete ganz allein seine acht Kinder sowohl in der Musik als in den Elementar-Gegenständen, und hatte das Glück, bei allen, mit Ausnahme eines einzigen unter den fünf Söhnen, einen fruchtbaren Boden für seine Bemühungen zu finden. Als Vincenz sieben Jahre alt war, und er kaum mit den Füssen das Pedal der Orgel zu erreichen vermochte, wurde, wie früher bei seinen Brüdern, der bisherige Clavier-Unterricht auch auf die Orgel ausgedehnt, und der wackere Meister brachte es dahin, dass seine Kinder mit acht bis neun Jahren schon bedeutende Fertigkeit im Clavierspiel besassen, eine bezifferte Orgelstimme ohne Anstand zu spielen verstanden und ausserdem noch ein paar andere Instrumente behandeln konnten. Inzwischen unternahm der Vater auch musicalische Streifzüge mit einigen der Kinder, wenn die Noth im Hause gar zu gross werden wollte, wobei die eine der Schwestern die Violine spielte und sang, während der achtjährige Vincenz auf einer zum Violoncello umgewandelten Bratsche gar wacker den Bass strich und dem Gesange seiner Schwester secundirte.

Noch bevor er das neunte Lebensjahr erreichte, hatte Vincenz Lachner das Unglück, seinen Vater zu verlieren; doch hatte er in den genannten Gegenständen ein so tüchtiges Fundament gewonnen, dass seine älteste Schwester, welche dem Vater als Organistin nachfolgte, mit Erfolg darauf fortbauen konnte. Der Vater hatte es bei Vincenz vorzugsweise auf einen Violoncell-Virtuosen abgesehen, und wie weit es der achtjährige Knabe darin gebracht hatte, ist daraus zu ersehen, dass er die Rhode'schen Violin-Variationen auf seinem kleinen Violoncell ganz ordentlich und rein zu spielen verstand. Mit eilf Jahren kam er an das Gymnasium zu St. Georg in Augsburg, welches er sieben Jahre lang frequentirte, und als fleissiger, wohlgesitteter Student seinen Platz stets unter den Ersten behauptete. Gänzlich unbemittelt, konnte er seine Existenz nur durch wohlthätige Menschen finden, und Entbehrungen und Kämpfe der bittersten Art blieben dem jungen Studiosus nicht fremd; allein sein ungewöhnliches musicalisches Talent erregte gleichwohl Aufsehen und verschaffte ihm tüchtige Lehrer im Violin- und Violoncellspiel. Er brachte es auf dem ersten Instrumente so weit, dass er in Concerten spielen konnte, und wurde für das Streich-Quartett ein gesuchter Violoncellist. An der Pfarrkirche zu St. Georg spielte er abwechselnd Orgel, Violine, Violoncell, Flöte, sang auch Sopran und später Alt. In der Harmonielehre erhielt er Unterricht von dem geübten Contrapunktisten Pater Jegg. Glücklicher Weise bot sich dem siebenzehnjährigen Jünglinge die erwünschte Gelegenheit, sich ausschliesslich der Musik zu widmen. Er erhielt nämlich durch die Vermittlung seines Bruders Franz, welcher damals Capellmeister am k. k. Hoftheater in Wien war, die Stelle eines Musiklehrers bei der kunstsinnigen Familie des Grafen Mycielski im Grossherzogthum Posen. Als einzige Quelle, woraus er für jetzt schöpfen sollte, gab ihm sein Bruder Albrechtberger's Lehrbuch, die Mozart'schen

Quartett- und Quintett-Partituren und Bach's wohltemperirtes Clavier mit. Er benutzte diese Quellen auch so fleissig, dass er bald die Bach'schen Fugen auswendig spielen konnte. Allein der enge Wirkungskreis, in dem er sich von allem Verkehr mit der musicalischen Welt abgeschnitten sah, behagte dem höher strebenden Jüngling nicht, und er ging nach drei Jahren nach Wien, wo er auch in kurzer Zeit als Vice-Capellmeister an dem k. k. Hof-Operntheater unter Duport angestellt wurde.

Wie dieser Mann die ihm zinsbringenden Talente auszubeuten wusste, ist bekannt, und beweis't auch der fünfjährige Contract, mit dem er Vincenz Lachner an sich knüpfte und ihn mit 240 Fl. C.-M. per Jahr honorirte. Doch muss auch zur Ehre Duport's erwähnt werden, dass er dieses Verhältniss unaufgefordert lös'te und Lachner zum wirklichen Capellmeister mit erhöhtem Gehalt beförderte. Im Jahre 1836 trat er die Capellmeister-Stelle in Mannheim an, woselbst er am 26. Juni d. J. sein Jubiläum feierte.

Tages- und Unterhaltungs-Blatt.

Mainz. Die Kunst hat auch ihre heitere Seite und auch von dieser Seite ihre volle Berechtigung. So hat in der Musik das komische Genre zu allen Zeiten eine bedeutende Rolle gespielt. Wir besitzen in unserer Stadt einen in dieser Richtung ganz besonders begabten Künstler, der in seinen komischen Liedern, Duetten, Terzetten und Quartetten eine so reiche Fülle des pikantesten Humors in dichterischer wie in musicalischer Beziehung entfaltet, dass er wohl in Deutschland von keinem anderen Componisten im komischen Fache übertroffen wird. Wir meinen den ehemaligen Theater-Capellmeister Richard Genée, dessen Compositionen sich zahlreiche Freunde erobert haben, und der den von Mutter Natur ihm verliehenen reichen Quell des heitersten Humors in allen Formen springen lässt. R. Genée hat aber auch als Opern-Componist schon recht Anerkennenswerthes geleistet; sein „Geiger von Tyrol" ist bereits an mehreren deutschen Bühnen mit Erfolg gegeben werden und wird demnächst auf der Hofbühne in Darmstadt zur Aufführung gelangen. Bei der von der „Mannheimer Tonhalle" ausgeschriebenen Concurrenz für die Composition des Operntextes von H. Schmid, betitelt „Der Liebesring", hat die von ihm eingereichte Partitur die ehrenvollste Anerkennung von Seiten der Preisrichter gefunden und ist ebenfalls bei mehreren Bühnen zur Aufführung angenommen. So eben hat derselbe wieder eine einactige Operette: „Der Musikfeind", vollendet, zu welcher er auch den Text selbst gedichtet hat. Die Besetzung verlangt nur drei Personen: Bass-Buffo, Tenor und Sopran. (Südd. M.-Z.)

** Aus Mainz. Am 13. d. M. gab Herr Capellmeister Lux in unserer herrlichen Stephanskirche vor einem Auditorium von wenigstens 2000 Menschen ein Orgel-Concert. Da die Einnahme einem kirchlichen Zwecke galt, so hatte der Kirchen-Vorstand keinen Anstand genommen, die Kirche hierzu zur Verfügung zu stellen. Herr Lux spielte mit seiner bekannten Virtuosität auf der von Dreymann hier gebauten Orgel Präludium und Fuge von Bach, eine Fuge seiner eigenen Composition und drei von ihm componirte Phantasieen über eine Romanze vom Herzog von Coburg, über das Gebet aus dem Freischütz und über *O sanctissima*. Wie wir vernehmen, sollen diese drei Phantasieen, welche auf seiner Kunstreise in Belgien schon mit so vielem Beifalle aufgenommen wurden, demnächst im Verlage von B. Schott's Söhnen erscheinen. — Unterstützt wurde das Concert vom Vereine für Kirchenmusik durch den gelungenen Vortrag von *Ave Maria* von Arcadelt († 1570), zwei Gesängen aus Schneider's „Weltgericht" und Haydn's Motette: „Des Staubes eitle Sorgen". — Schliesslich noch die Mittheilung, dass Herr Lux von hiesigen Militär-Autoritäten aufgefordert worden ist, seinen preisgekrönten Festmarsch, sobald die Feierlichkeiten in Berlin vorüber, hier zur Aufführung zu bringen, und sind ihm hierzu die verwendbaren Kräfte der hiesigen drei preussischen Musikchöre zur Verfügung gestellt.

Ferdinand Hiller's neue Oper: „Die Katacomben", Text von Moriz Hermann, wird mit Beginn der Winter-Saison in Wiesbaden in Scene gehen.

Die Bach-Orgel zu Arnstadt. Unsere Leser werden sich des Aufrufs von H. B. Stade, Stadt-Cantor und Organist in Arnstadt, vom 10. Januar d. J. (Nr. 3 der Niederrh. Musik-Zeitung dieses Jahrgangs) erinnern, betreffend die Herstellung der Orgel, die J. S. Bach von 1703 bis 1707 gespielt, während welcher Zeit die 300 Choräle zum Freilinghausen'schen Gesangbuche entstanden sind. Die darin versprochene Lithographie der Orgel und ein Facsimile von J. S. Bach's Handschrift, Beides sauber ausgeführt, sind jetzt erschienen und gegen portofreie Einsendung eines beliebigen Beitrags zu obigem Zwecke von Herrn Stade zu beziehen. Zugleich „wird beabsichtigt, an der Orgel eine Gedenktafel mit den Namen aller Betheiligten und im Stadt-Archiv ein Bach-Album mit compositionellen oder poetischen kurzgefassten Beiträgen (um deren Mittheilung gebeten wird) niederzulegen." — J. S. Bach's Handschrifts-Abdruck enthält eine Quittung vom Jahre 1703 über „Sechs Gülden 5 Gr. 3 P. Quartal-Besoldung Bach's „„aus dem Gotteskasten als Organisten wegen der neuen Kirche""! Zwar besagt eine Anmerkung: „Die übrigen Gehaltstheile wurden aus der Stadtcasse bezogen" —, allein wie niedrig sie gewesen sein mögen, lässt sich aus dem Gehalt aus der Kirchen-Casse schliessen. — Hoffentlich wird dieses interessante Curiosum recht viele Zusendungen von Beiträgen veranlassen.

In Baden-Baden ist am 25. September eine neue Operette (natürlich mit französischem Texte): „*Les Amours de Silvio*", Musik von Franz Schwab, mit Beifall gegeben worden.

Die Bemerkungen eines Ungenannten über die Compositionsweise des Herzogs von Coburg-Gotha, welche in einigen Blättern abgedruckt worden sind, haben folgende Entgegnung (in Nr. 41 der Deutschen Musik-Zeitung) hervorgerufen:

„Nachdem in Nr. 38 der Deutschen Musik-Zeitung vom 23. d. Mts. mein Name an erster Stelle als künftiger Zeuge über die Compositionsweise Sr. Hoheit des Herzogs von Sachsen-Coburg-Gotha genannt worden ist, so stehe ich nicht an, dem unbekannten Frager schon jetzt die bestimmte und rückhaltlose Antwort zu geben, dass Se. Hoheit der alleinige Compositeur seiner Compositionen ist, und dass speciel meine Aufgabe darin bestanden hat, die von dem fürstlichen Autor erfundenen und mehrstimmig zu Papier gebrachten Compositionen für grosses Orchester zu instrumentiren, jedoch auch dies immer mit Rücksicht auf höchsteigene Notizen des Herzogs bezüglich der Wahl und Benutzung einzelner Instrumente.

„Die Vorschule Sr. Hoheit, Höchstwelcher in Dresden bei Reissiger die ernstesten Studien in allen Zweigen der Tonkunst, selbst in den ältesten Kirchen-Compositionen eines Palestrina, Durante, Marcello, Pergolese gemacht hat und vollkommen vertraut mit der Anwendung der Harmonielehre ist, setzt ihn in den Stand, die ori-

ginellen musicalischen Gedanken, welche seiner reichen Phantasie mit seltener Lebhaftigkeit entströmen, gleich einem Componisten von Fach kunstgerecht an einander zu fügen und regelrecht mehrstimmig zu Papier zu bringen. Dass der hohe Herr nicht die Zeit und wohl auch nicht die technische Gewandtheit und Erfahrung eines Fachmannes zur Instrumentirung besitzt, dürfte sich von selbst verstehen. Uebrigens lieben es bekanntlich manche unserer berühmtesten modernen Componisten, sich für diese Arbeit noch eines geschickten Gehülfen zu bedienen. Se. Hoheit hat aber auch noch niemals Anspruch darauf gemacht, der Instrumentirer seiner Opern zu sein. So viel hiervon. Was schliesslich den Zweifel des unbekannten Fragestellers betrifft, dass bei Lebzeiten des Herzogs die Wahrheit wohl schwerlich wegen der „„guten Bezahlung““ unserer geleisteten Dienste an den Tag kommen dürfte, so bedaure ich, darauf erwidern zu müssen, dass ein Zweifel wohl über letztere (wenn auch nicht meinerseits), nicht aber über erstere obwalten kann.

„Coburg, den 7. October 1861.

„Ernst Lampert.“

Aus Stuttgart wird gemeldet, dass Hof-Capellmeister Kücken, veranlasst durch die Anstellung des Herrn Eckert, seine Entlassung eingereicht und erhalten hat.

Wien. In den letzten Tagen hat uns ein hier noch ganz unbekanntes, wie wir hören, zwar nicht in Partitur, aber in Stimmen gedrucktes, bei Spina verlegtes „Octett für Blas- und Streich-Instrumente“ in *F-dur* von Fr Schubert beschäftigt und viel Genuss verschafft. Es existirt nämlich davon ein einstweilen nur handschriftliches vierhändiges Arrangement, welches wir den Herren Verlegern sehr empfehlen können Unbegreiflich bleibt es, wie unsere hiesige Quartett-Unternehmung eine solche Novität so lange unberücksichtigt lassen konnte. (Eben erfahren wir, dass Herr Hellmesberger sie in das Programm dieser Saison aufgenommen hat)

Herr Heinrich Stiehl, Componist aus Petersburg und Organist an der protestantischen Kirche daselbst, hat Dinstag den 8. October im Musikvereins-Saale einige seiner Compositionen unter Mitwirkung der Herren Hellmesberger, Dobihal und Röver zur Aufführung gebracht, und zwar: Trio für Piano, Violine und Violoncello, Op. 36; Preis-Sonate für Piano und Violoncello, Op. 37; Quartett für Piano, Violine, Viola und Violoncello, Op. 41.

Die feierliche Grundsteinlegung für das neue Hof-Operntheater wird nach den bisherigen Bestimmungen Dinstag den 19. November, als dem Namensfeste Ihrer Majestät der Kaiserin, Statt finden

An die Stelle des Herrn Schläger wurde der Componist Herr Franz Meier zum zweiten Chormeister des wiener Männer-Gesangvereins gewählt.

Am 7. October gab Herr Jakob Nagy, von dem es auf dem Zettel heisst: „erster ungarischer Hirten-Zauberflöten-Virtuose, der dieses Instrument in seiner Einsamkeit zu Klausenburg selbst erfunden und verfertigt hat“, in Pressburg ein Concert. Das Instrument, dessen sich der Virtuose bediente, gleicht der Theorie nach jenen kunstlosen Pfeifen, die in ihrer rohesten Gestalt von fast jedem Knaben aus weichem Hollunderholz geschnitzt, in höherer Vollendung sich auf jedem Wochenmarkte finden. Herr Nagy nun hat dieses unstreitig unvollkommenste aller Instrumente (es ist mit sechs Löchern versehen und fasst nur 2⅔ Octave) so vollständig in seiner Gewalt, dass es ihm gelingt, die schwierigsten Variationen mit Leichtigkeit zu bewältigen. Klingt auch der gellende Ton namentlich in der Höhe, wo des geringen Umfanges wegen ein schrilles Pfeifen eintritt, nicht gerade angenehm, so ist es doch die erstaunliche Virtuosität und wirklich fabelhafte Technik, welche, indem sie nur durch jahrelange Mühen und unausgesetztes Studium erreicht werden konnte, uns Bewunderung abringt. Herr Nagy ärntete, wie natürlich, reichen Beifall und wurde nach jeder Nummer gerufen.

Die Niederrheinische Musik-Zeitung

erscheint jeden Samstag in einem ganzen Bogen mit zwanglosen Beilagen. — Der Abonnementspreis beträgt für das Halbjahr 2 Thlr., bei den K. preuss. Post-Anstalten 2 Thlr. 5 Sgr. Eine einzelne Nummer 4 Sgr.

Briefe und Zusendungen aller Art werden unter der Adresse der M. DuMont-Schauberg'schen Buchhandlung in Köln erbeten.

Verantwortlicher Herausgeber: Prof. *L. Bischoff* in Köln.
Verleger: *M. DuMont-Schauberg*'sche Buchhandlung in Köln.
Drucker: *M. DuMont-Schauberg* in Köln, Breitstrasse 76 u. 78.

Niederrheinische Musik-Zeitung

für Kunstfreunde und Künstler.

Herausgegeben von Professor *L. Bischoff.* — Verlag der *M. DuMont-Schauberg*'schen Buchhandlung.

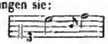
Nr. 43. | KÖLN, 26. October 1861. | IX. Jahrgang.

Die Musik der heiligen Woche in Rom.

Von F. Mendelssohn Bartholdy.

(Schluss. S. Nr. 42.)

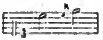
Am Donnersag um 10½ Uhr war feierliche Messe. Sie sangen eine achtstimmige von Fazzini, die eben nichts Merkwürdiges enthielt. Mehrere *Canti fermi* und Antiphonen, die ich da nachgeschrieben, behalte ich mir vor, und die Ordnung des Gottesdienstes, mit Gründen dafür, besagt das Büchlein. Beim *Gloria in excelsis* werden alle Glocken in Rom geläutet, und dann nicht wieder, bis nach dem Charfreitag. Die Stunden werden von den Kirchen bezeichnet, indem man mit Hölzern gegen einander klappert. Es machte sich schön, dass die Worte des *Gloria*, die das Signal zum tollen Lärm geben, vom alten Cardinal Pacca mit schwacher, zitternder Stimme vom Altare gesungen wurden, worauf dann alle Glocken und der Chor einfielen. Sie legten nach dem *Credo* das *Fratres ego enim* von Palestrina ein, sangen es aber ohne alle Achtung und sehr roh. Die Fusswaschung der Pilger, die dann folgt, mit der Procession, wo auch die Sänger mitgehen, Baini aus einem grossen Buche, das vor ihm getragen wird, Tact schlagend und bald dem Einen, bald dem Anderen winkend, die Sänger um die Noten gedrängt, im Gehen pausirend, eintretend, der Papst auf seinem Prachtsessel getragen u. s. w., habe ich schon den Eltern beschrieben. Am Abende waren wieder die Psalmen, Lamentationen, Lectionen und das *Miserere*, wie den vorigen Tag, mit wenigem Unterschiede. Eine Lection wurde nach einer eigenen Melodie, die ich Ihnen mitbringe, von einem Sopran ganz allein vorgetragen. Es ist Adagio, in langen Noten, dauert gewiss über eine Viertelstunde; die Stimme ist ganz ohne den mindesten Halt, und der Gesang liegt sehr hoch; dennoch wurde Alles mit der klarsten, reinsten, festesten Intonation ausgeführt; der Sänger sank nicht um ein Komma, liess die letzten Töne eben so egal und rund anschwellen und abnehmen, wie die im Anfange; es war ein Meisterstück. Mir fiel auf, wie sie das Wort Appoggiatur gebrauchen. Geht z. B. die Melodie von *c* nach *d*, oder von *c* nach *e*, so singen sie:



oder:

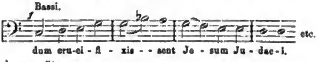


oder:
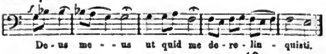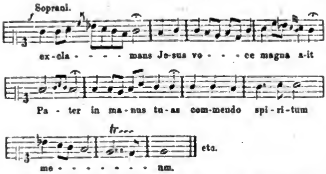


und diesen Vorschlag nennen sie *appoggiatura*; es heisse übrigens, wie es wolle, so macht es sich fatal, und man muss sich sehr daran gewöhnen, um nicht ganz gestört zu werden durch diese sonderbare Art, die mich sehr an unsere alten Frauen in der Kirche erinnerte. Ausserdem war, wie gesagt, die Folge dieselbe. Ich hatte aber im Büchlein vorausgesehen, dass das *Tenebrae* vorkommen würde, und da ich mir dachte, es würde Sie interessiren, zu erfahren, wie man es in der päpstlichen Capelle singt, so sass ich mit gespitztem Bleistift auf der Lauer, bis es herankam, und schreibe Ihnen hier die Hauptstellen (sie sangen es übrigens wieder ganz schnell, durchaus *forte*, ohne die geringste Ausnahme). Der Anfang war:
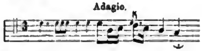




dann später:





Ich kann mir einmal nicht helfen: es empört mich, wenn ich die allerheiligsten, schönsten Worte auf so nichtssagende leiermässige Töne muss abgesungen hören. Sie sagen, es sei *Canto fermo,* — es sei Gregorianisch — das ist all Eins. Wenn man es damals nicht anders gefühlt hat oder nicht anders hat machen können, so können wir es jetzt, und in den Bibelworten steht von dieser monotonen Handwerksmässigkeit wahrhaftig nichts; da ist Alles frisch und wahr und nebenbei auch so gut und natürlich ausgedrückt, als möglich; warum soll denn das nun klingen wie eine Formel? Und weiter ist doch wirklich an solchem Gesange nichts! — Das *Pater* mit dem kleinen Schnörkel, das *meum* mit dem Trillerchen, das *ut quid me* — das soll Kirchengesang sein? Freilich, ein falscher Ausdruck ist nicht darin, denn es ist gar kein Ausdruck darin; aber ist denn das nicht eben die rechte Entwürdigung der Worte? So bin ich hundert Mal wild geworden während der Ceremonie hier; und kamen dann die Leute und waren ausser sich, wie herrlich das doch sei, so wollte es mir wie ein schlechter Spass bedünken, und doch war es ihr Ernst! —

Am Freitag früh zur Messe ist die ganze Capelle ohne Schmuck, der Altar entblösst, Papst und Cardinäle in Trauer. Nun wurde die Passion *sec. Joannem* gesungen, von Vittoria componirt. Aber nur die Worte des Volkes im Chor sind von ihm; das Uebrige wird schematisch abgesungen, wovon nachher. Es kam mir zuweilen denn doch gar zu kleinlich und einförmig vor; mir wurde sehr bös zu Muthe, und eigentlich hat mir auch die ganze Sache missfallen. Denn Eines von Beiden muss sein: die Passion muss uns entweder vom Priester ruhig erzählend vorgetragen werden, wie sie uns der Johannes erzählt; dann braucht kein Chor einzufallen: *Crucifige eum,* und keine Altstimme den Pilatus vorzustellen; oder sie muss mir vergegenwärtigt werden, dass mir zu Muthe wird, als sei ich dabei und sähe Alles mit an. — Dann muss Pilatus singen, wie er mag gesprochen haben; der Chor muss schreien: *Crucifige,* und das freilich nicht im Kirchentone. Aber dann ist es schon durch die innerste Wahrheit und durch den Gegenstand, den es vorstellt, Kirchenmusik. Dann brauche ich keine „Nebengedanken" bei der Musik; dann ist mir die Musik nicht „Mittel, um zur Andacht zu erheben", wie sie es hier wollen, sondern dann ist sie eine Sprache, die zu mir redet, und der Sinn ist eben durch die Worte nur ausgedrückt, — nur in ihnen enthalten. So ist Seb. Bach's Passion; aber wie sie es hier singen, da ist es nur was Halbes, weder einfache Erzählung, noch grosse, dramatische, ernsthafte Wahrheit. Der Chor singt „*Barrabam*" in eben so heiligen Accorden, wie „*et in terra pax*"; der Pilatus spricht nicht auf andere Weise, als der Evangelist; und wenn nun der Jesus immer *piano* eintritt, um doch eine Auszeichnung zu haben, und wenn der Chor recht tüchtig losschreit mit seinen Kirchen-Accorden, so weiss man nicht, was das alles soll. Verzeihen Sie die Bemerkungen, ich will nun gleich wieder historisch berichten. Der Evangelist also ist ein Tenor, und die Art des Recitirens ist, wie bei den Lectionen, für Komma, Frage, Punkt eigene Schlussfälle. Der Evangelist recitirt auf *d* und macht auf einem Punkt so:



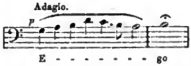
bei einem Komma:



und am Ende, wenn eine andere Person eintritt, so:



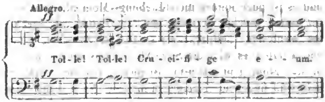
Der Christus ist ein Bass, und fängt immer so an:
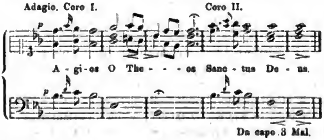


Das Schema habe ich nicht herauskriegen können, obwohl ich mehrere Stellen nachgeschrieben habe, die ich Ihnen zeigen kann; unter Anderem die Worte am Kreuze. Alle anderen Personen nun: Pilatus, Petrus, die Magd und der Hohepriester, sind ein Alt auf *G* mit diesem Tone:



Die Worte des Volkes singt der Chor von oben herab, während alles Andere am Altare gesungen wird. Der Merkwürdigkeit wegen muss ich Ihnen das *Crucifige* hersetzen, wie ich es mir nachgeschrieben:



Auch das „*Barrabam*“ ist merkwürdig; es sind lauter zahme Juden. — Aber der Brief ist schon zu lang; also das Weitere hiervon will ich verschweigen. — Es kommen nun die Gebete für alle Völker und Institutionen, jedes einzeln genannt. Bei dem Gebete für die Juden wird aber nicht gekniet, wie bei den anderen, auch nicht Amen gesagt; sie beten *pro perfidis Judaeis*, und das Büchlein weiss auch hiefür eine Erklärung zu finden. — Nun kommt die Anbetung des Kreuzes. Es wird in die Mitte der Capelle ein kleines Crucifix gestellt, und Alle gehen mit blossen Füssen (d. h. ohne Schuhe), fallen davor nieder und küssen es; während dessen werden die Improperien gesungen. Mir scheint, nach einmaligem Hören, es sei eine der schönsten Compositionen von Palestrina, und sie singen sie mit ganz besonderer Vorliebe. Es ist da eine bewunderungswürdige Zartheit und Uebereinstimmung im Vortrage des Chors; sie wissen jeden kleinen Zug ins rechte Licht zu stellen und hervorzuheben, ohne ihn vorzudrängen; ein Accord verschmilzt sich sanft in den anderen. Dazu ist die Ceremonie sehr würdig und ernsthaft; in der Capelle die tiefste Stille, und das immer wiederkehrende griechische „Heilig“ singen sie ausserordentlich schön — jedesmal mit derselben Sanftheit und demselben Ausdrucke. Sie werden Sich aber wundern, es geschrieben zu sehen; denn was sie singen, ist so:



Solche Sachen, wie der Anfang, wo alle Stimmen zusammen eine und dieselbe Verzierung machen, kommen sehr oft vor, und man gewöhnt sich daran. Das Ganze macht sich aber wirklich herrlich; ich wollte, Sie könnten den Tenor des ersten Chors hören, wie er das hohe *a* auf *Theos* nimmt; sie ziehen da den Ton so durchdringend und doch ganz leise hervor, dass es sehr rührend klingt. Dies wird nun so oft wiederholt, bis alles, was in der Capelle ist, das Kreuz angebetet hat; und da diesmal der Zudrang nicht sehr gross war, so habe ich es leider nicht so oft gehört, als ich gewünscht hätte. Aber ich konnte mir wohl erklären, warum die Improperien auf Göthe den grössten Eindruck gemacht haben; es ist wirklich fast das Vollkommenste, da Musik und Ceremonie und Alles im grössten Einklange sind. Es folgt nun wieder eine Procession zur Abholung der Hostie, die Abends vorher in einer anderen Capelle des Quirinals beim Lichte von vielen Hundert Kerzen ausgestellt und angebetet wurde. Dann schloss der Vormittags-Gottesdienst um $1\frac{1}{2}$ Uhr (mit einer Hymne im *Canto fermo*). Abends um halb 4 Uhr fing nun wieder das erste Nocturnum mit den Psalmen, Lectionen u. s. w. an; ich berichtigte noch Einiges, was ich nachgeschrieben, hörte das *Miserere* von Bai, und gegen Sieben ging man durch den erleuchteten Vorsaal hinter den Cardinälen nach Hause, und auch das war erlebt und vorbei. — Ich habe Ihnen die heilige Woche genau beschreiben wollen, lieber Herr Professor, weil es mir schöne Tage waren, wo ich jede Stunde etwas längst Erwartetes eintreffen sah und kennen lernte, — weil es mich besonders freute, dass trotz der Spannung, trotz der vielen Reden darüber hin und her, lobend und tadelnd, mir das Ganze einen eben so frischen und lebhaften Eindruck machte, als wäre ich unabhängig und ohne Befangenheit hingekommen, und weil ich wieder bestätigt sah, wie das Vollkommene, und sei es auch in der fremdesten Sphäre, vollkommen wirkt. Mögen Sie den langen Brief halb so gern lesen, wie es mir Freude gemacht hat, mir die Zeit der heiligen Woche in Rom zurückzurufen. Ihr treuer

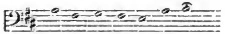
Felix Mendelssohn-Bartholdy.

Zur Vervollständigung fügen wir noch einige Stellen aus dem Briefe an die Eltern aus Rom vom 4. April 1831 bei.
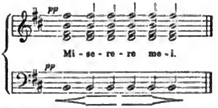
„Die Leute haben die Ceremonien der heiligen Woche viel gelobt und viel getadelt, und haben, wie es wohl oft geht, immer die Hauptsache zu sagen vergessen, nämlich, dass es ein Ganzes ist. Das ist auch das Einzige, wesshalb ich davon erzählen will. Sonstige Beschreibungen möchten Vater wieder an Mad. de R. erinnern, die am Ende nur dasselbe that, was die meisten thun, die über Musik und Kunst schreiben, indem sie mit einer heiseren, prosaischen Stimme bei Tische uns einen Begriff von dem klaren, schönen Chor in der päpstlichen Capelle geben wollte. Viele Andere haben wieder die blosse Musik abgesondert und sind darüber hergefallen, weil sie der Aeusserlichkeit bedürfe, um zu wirken. Die mögen Recht haben; so lange aber diese nothwendige Aeusserlichkeit da ist, und zwar in ihrer ganzen Vollkommenheit, so lange wirkt sie doch eben; und so gewiss ich überzeugt bin, dass Ort, Zeit,

Anordnung, die grosse Menschenmenge, die in grösster Stille den Augenblick des Anfangs erwartet, das Ihrige zum Eindruck beitragen, so verhasst ist es mir doch, das, was einmal zusammen gehört, absichtlich zu sondern, um einen Theil zu erhalten, den man geringschätzen kann. Es müsste ein unglücklicher Mensch sein, auf den die Andacht und Ehrfurcht einer grossen Versammlung nicht auch einen andächtigen, ehrfürchtigen Eindruck machte, und wenn sie auch das goldene Kalb anbeteten; denn nur der darf's zerschlagen, der was Besseres dafür hinstellen kann. Ob es nun Einer dem Anderen nachsagt, ob es der einmal erlangte grosse Ruf thut, ob es bloss in der Einbildung liegt, ist einerlei; genug, man hat ein vollkommenes Ganzes, was einen mächtigen Eindruck seit Jahrhunderten ausgeübt hat und noch jedesmal ausübt, und davor habe ich Ehrfurcht, wie überhaupt vor jeder wirklichen Vollkommenheit. Die Sphäre zu beurtheilen, möchte ich den Theologen überlassen; denn was man darüber so hinsagt, kann doch nicht tief gehen. Mit der blossen Ceremonie ist es nicht abgethan; mir ist es genug, wie gesagt, dass in irgend einer Sphäre etwas mit Treue und Gewissenhaftigkeit nach Kräften vollkommen ausgeführt werde, um Respect davor zu haben und um mich daran zu freuen.— Desshalb also erwartet nicht von mir eine abgemessene Kritik über den Gesang——oft hört man wahrlich kaum heraus, was sie singen, und freut sich nur des Klanges.

„——Auch bei der grossen Procession mögen sie singen, was und wie sie wollen, so macht es eine herrliche Wirkung; und wenn es auch wahr ist, dass es sehr einförmige, ja, sogar unförmliche Hymnen sind, *all' unisono*, ohne rechten Zusammenhang und durchaus *fortissimo*, so berufe ich mich auf den Eindruck, und den muss es auf Jeden machen. Nach der Procession kommt das Evangelium, im sonderbarsten Tone vorgetragen, und dann die Messe. Da muss ich denn auch meines Lieblings-Moments erwähnen, nämlich des *Credo*. Der Priester stellt sich zum ersten Male mitten vor den Altar und intonirt nach einer kleinen Pause mit seiner heiseren, alten Stimme das Seb. Bach'sche *Credo*. So wie er fertig ist, stehen alle Geistlichen auf, die Cardinäle verlassen ihren Sitz, treten in die Mitte der Capelle, bilden einen Kreis, und Alle sprechen ganz laut die Fortsetzung: *Patrem omnipotentem* u. s. w. Zugleich fällt der Chor ein und singt dieselben Worte. Als ich das erste Mal mein wohlbekanntes:



hörte und alle die ernsten Mönche um mich her so eifrig und laut zu sprechen anfingen, erschrak ich ordentlich, und es ist noch immer mein Lieblings-Moment. Das *Stabat mater*, welches sie nach dem *Credo* einlegten, machte am wenigsten Eindruck; sie sangen es unsicher, falsch und kürzten es ab; die Sing-Akademie singt es ungleich besser. Montag und Dinstag ist nichts, und Mittwoch um halb fünf fingen die Nocturnen an.——Nach dem *Canticum Zachariae* gehen die letzten Kerzen aus; der Papst verlässt seinen Thron, wirft sich vor dem Altare auf die Kniee und Alle mit ihm: sie sagen ein so genanntes *Pater noster sub silentio*, d. h. es entsteht eine Pause, während deren man weiss, dass jeder Katholik das Vater unser betet; und sogleich nachher fängt das *Miserere* an, *pianissimo* so:



Das ist für mich eigentlich der schönste Moment des Ganzen. Was nachher folgt, könnt Ihr Euch leicht denken; diesen Anfang aber nicht wohl. Die Folge des *Miserere* von Allegri ist eine einfache Accordfolge, auf die entweder Tradition oder, was mir wahrscheinlicher scheint, ein geschickter Maëstro Verzierungen für einige schöne Stimmen und namentlich für einen sehr hohen Sopran, den er hatte, gegründet hat u. s. w.

Le Trésor des Pianistes.

So betitelt sich eine Sammlung von Clavierstücken, deren erste Lieferung sehr schön ausgestattet in **Paris** erschienen ist.

Es wird wohl Vielen eben so wie uns selbst ergehen: sie werden bei diesem pomphaften Titel an eine Verleger-Speculation, an eine Sammlung französischer Salon- oder noch bezeichnender Loretten-Musik denken. Sie werden aber eben so wie wir erstaunen, wenn sie erfahren, dass hier von einem wirklichen „**Schatz**" für Clavierspieler in allem Ernste die Rede und das Ganze ein kolossales und sehr kostspieliges Unternehmen eines Tonkünstlers ist, dem die wahre Musik am Herzen liegt.

Herr **Aristide Farrenc** veranstaltet unter Mitwirkung seiner Gattin, Frau **Louise Farrenc**, der trefflichen Clavierspielerin und Lehrerin am Conservatoire, eine Sammlung von ausgezeichneten Clavierwerken der Meister aller Länder vom XVI. bis zur Hälfte des XIX. Jahrhunderts, begleitet von biographischen und musikgeschicht-

lichen Einleitungen, Bemerkungen über die Vortragsweise u. s. w. u. s. w. Der Plan des grossen Sammelwerkes scheint uns allerdings etwas zu viel zu umfassen, denn von den Componisten des XVII. Jahrhunderts an (des „XVI." scheint wohl ein Schreibfehler zu sein) bis auf Mendelssohn und Chopin ist die Literatur der Claviermusik so überschwänglich reich, dass auch mit Ausschluss alles Unclassischen doch eine solche Menge von trefflichen Werken übrig bleibt, dass wir nicht begreifen, wie der Herausgeber sie bewältigen will, da auch nur die besten unter ihnen eine ganze Reihe von Folianten einnehmen würden. Indessen wollen wir darüber unbesorgt sein. Denn erstens steht auf dem Titelblatte: *Collection des oeuvres choisies*, und dadurch hat sich Herr Farrenc freilich das Recht, die Zahl der Werke zu beschränken oder auszudehnen, vorbehalten, und zweitens wird des Guten — namentlich für Frankreich — schon sehr viel erreicht, wenn auch nur die ersten Bände, welche die ältere Claviermusik enthalten werden, herauskommen und unsere Nachbarn mit einer Gattung von Musik bekannt machen, deren Componisten sie bis jetzt kaum oder höchstens dem Namen nach gekannt haben.

Der Plan des Ganzen zählt vierundfünfzig Componisten auf, die durch ausgewählte Werke vertreten werden sollen, darunter z. B. die Italiäner Merulo, Frescobaldi, Bern. Pasquini, Durante, Domenico Scarlatti, Porpora, Marcello, Zipoli, Martini, Clementi; die Deutschen Joh. Kühnau, Georg Böhm, Joh. Casp. Kerl, Froberger, J. S. Bach und dessen Söhne, Händel, Mattheson, Schaffrath, Haydn, Mozart, Kirnberger, Albrechtsberger, Dussek, G. Benda, J. B. Cramer, Hummel, Beethoven, C. M. von Weber, Mendelssohn; die Franzosen Couperin, Rameau, Le Begue, d'Azincourt; die Engländer Will. Bird, Gibbons, Purcell, Field; der Pole Chopin.

Die erste Lieferung enthält: 1) die Vorrede und Einleitung (Plan der Sammlung u. s. w.); 2) Abriss der Geschichte des Claviers; 3) allgemeine Bemerkungen über den Vortrag; 4) Erklärung der verschiedenen Appoggiaturen und Verzierungen in den älteren Werken.

Der Abschnitt über den Vortrag enthält viele schätzenswerthe Bemerkungen über Ton, gebundenes Spiel, Nuancirung, Pedalgebrauch, Stil und Tempo. Der Herausgeber warnt nicht nur davor, den älteren Tempo-Bezeichnungen: Allegretto, Allegro, Presto, dieselbe Bewegung zu geben, die wir heutzutage damit verbinden, sondern eifert mit vollem Rechte gegen die Uebertreibung der Tempi, wie sie im modernen Clavierspiel Mode geworden, und es ist erfreulich, von einem pariser Musiker zu vernehmen, dass die maasslose Schnelligkeit den Charakter der classischen Musik verunstalte und entwürdige. Dass bei den Aufführungen in den Conservatoire-Concerten Habeneck nicht frei von dem Vorwurf geblieben sei, für die Uebertreibung der Tempi ein böses Beispiel gegeben zu haben, ist auch von Anderen, z. B. Fétis, Schindler u. s. w., schon bemerkt worden. Auch dem *Tempo rubato*, dieser musicalischen Krankheit der heutigen Pianisten, erklärt Farrenc den Krieg. Er sagt ganz richtig, dass Chopin in dieser Beziehung einen schlimmen Einfluss auf das Clavierspiel gehabt hat; was bei ihm ein charakteristischer Zug war, der mit seinen romantischen Träumen auf dem Pianoforte zusammenhing, wurde bei seinen Nachahmern affectirte Manier, und eine verschwimmende Tactlosigkeit wurde wie so manche andere musicalische Unart bei den Neueren beliebt. — Bei den Erläuterungen über die Verzierungen ist C. Ph. Em. Bach's „Versuch über die wahre Art, das Clavier zu spielen", benutzt; besonders sorgfältig ist der Abschnitt über die Appoggiaturen behandelt.

An Musikstücken enthält die erste Lieferung zwölf Sonaten von C. Phil. Eman. Bach, zwei Bücher Clavierstücke von Rameau, sechs Sonaten von Durante und sechs Fugen von Porpora.

Wie man sieht, ist bei der Reihenfolge die historische Anordnung nicht befolgt, denn sonst müssten Durante's und Rameau's (1731) Stücke den Sonaten von Bach (1742) vorausgehen, abgesehen davon, dass die Liste der zu berücksichtigenden Componisten noch ältere, als die hier aufgenommenen, enthält. Wahrscheinlich hat der Herausgeber Bach's Sonaten an die Spitze des Ganzen gestellt, um durch diese trefflichen Compositionen von vorn herein die lebhafteste Theilnahme für sein Unternehmen anzuregen*). Bei der Kritik ist ihm dies bereits vollkommen gelungen. Es ist interessant, zu lesen, mit welcher Begeisterung sich der Senior der französischen Kritiker, Fétis der Aeltere, über dieses Werk des deutschen Meisters ausspricht.

„Man suche nicht" — sagt er unter Anderem — „in den sechs ersten Sonaten von Bach jene glänzenden Passagen, welche die Menge beklatscht; die sind nicht da. Hier ist Musik der Gedanken und Gefühle, innige Musik fürs Herz. Sie ist schwer vorzutragen, denn die technische Fertigkeit reicht dazu nicht hin, wie zu der heutigen Musik; es kommt Alles auf die Auffassung des richtigen Charakters an. Und dieser ist in jedem Stücke unendlich verschieden."

Dann heisst es: „Kann man etwas Schöneres, Erhebenderes, Tief-Pathetischeres hören, als das erste Allegro der vierten Sonate in *C-moll*? Man staunt, wenn man bedenkt, dass so etwas vor hundert und zwanzig Jahren ge-

*) Die Sammlung ist zu haben: *Paris, chez M. Farrenc, Rue Taitbout No. 10.*

schrieben ist, zur Zeit, wo Haydn erst zehn Jahre alt war! Alles ist schön in diesem Satze: die Stimmung des Ganzen, der Ausdruck der Gedanken, die Mannigfaltigkeit der Formen, die Harmonieen, die Wirkung der schnellen Passagen — man weiss nicht, was man von allem dem mehr bewundern soll. Und welch eine Grossartigkeit in dem Adagio von nur wenigen Linien! welcher Schwung, welcher Glanz in dem Presto!"

— — „Diesen grossen Charakter offenbaren dann vollends die sechs letzten Sonaten. Ich habe dieses Werk nicht gekannt, als ich C. Ph. Eman. Bach's Biographie schrieb; ich schäme mich dessen beinahe. Man wird von Staunen und Bewunderung ergriffen beim Anblicke des Reichthums an Gedanken und der Mannigfaltigkeit des Charakters und der Form. Welche Kraft im ersten Satze der *A-moll*-Sonate! welcher Reiz im Andante, wie schöne Motive im Finale! Welche Hoheit in der dritten Sonate (*E-moll*)! welch ein pathetischer, ja, dramatischer Ausdruck! Wie majestätisch ist der Charakter der fünften (*Es-dur*) und der sechsten (*H-moll*), wozu bei der letzteren noch eine gewisse wilde Schroffheit tritt, welche die Seele aufregt und unruhevoll macht. Alles ist Genie und schaffende Geisteskraft in diesen Sonaten."

Und zum Schlusse die energische Apostrophe an die Pianisten des Tages:

„Aber verhehlen wir es uns nicht: die eingewurzelte Faulheit und Zerstreuung der jüngeren Musiker unserer Zeit, ihre fabelhafte Unwissenheit in allen ernsten Dingen ihrer Kunst, ihre gemeinen Neigungen zu den läppischen Flachheiten der Tagesmode, welche sie für Musik halten, endlich die Dürre im ausgetrockneten Herzen, welche die allgemeine Anbetung des goldenen Kalbes erzeugt hat — das alles wird sich dem Erfolg des kühnen Unternehmens des wackeren Herausgebers entgegenstemmen. Wenigstens für den ersten Augenblick; allein die Zeit wird kommen, in der man des bloss sinnlichen Genusses durch die Musik überdrüssig wird, in der man die Tonkunst nicht mehr bloss für eine Dienerin der Lust hält und von ihr nichts weiter als Amusement verlangt."

Dazu sagen wir von ganzem Herzen Amen — besonders wenn wir auch aus den deutschen Verlagshandlungen allwöchentlich immer dickere Stösse von „läppischen Flachheiten, welche die Leute für Musik halten", hervorgehen sehen.

Die Stücke von Rameau haben die Form der Tänze und Rondo's, welche der Claviermusik vor der Ausbildung der Sonate eigen waren. Auch ihre Ueberschriften sind meist den damaligen Modetänzen entnommen, doch spielen einige schon in das Gebiet der neueren Charakteristik, wenn überhaupt eine solche dadurch zu erzielen ist, hinüber, z. B. *La Poule, Le Tambourin, L'Egyptienne* (welches denn also wohl die Urgrossmutter der Menge von „Zigeunerinnen" und „Zigeunern" in der Gesang- und Claviermusik sein dürfte!), *Les tendres Plaintes, La Triomphante* u. s. w. „Das alles war schon einmal da." Es sind allerliebste Sachen darunter; auch erinnern wir uns eines ähnlichen reizenden Stückes von Rameau, welches Frau Szarvady-Clauss in ihrer letzten Soiree in Köln mit ausserordentlichem Beifalle vortrug. Dabei sind es vortreffliche Uebungen im gebundenen Spiel und desshalb mitunter nicht eben leicht.

Bei den Sonaten von Durante darf man den Titel Sonaten auch nicht genau nehmen, d. h. nicht in seiner späteren Bedeutung. Die älteren Italiäner nannten alles, was als Musikstück auf einem Instrumente gespielt wurde, *una suonata*, ein Spielstück. Ein Theil der hier aufgenommenen sind eine Art von Etuden in contrapunktischem Stil, zum Theil schwierig; die übrigen sind kürzere, einfache, meist originelle Stücke.

Die Fugen von Porpora sind mehr fugirte und imitirende Präludien, als wirkliche Fugen. Sie sind im Grunde doch mehr historisch interessant, als von absolutem musicalischem Werthe.

Im Ganzen ist dem Unternehmen allgemeine Unterstützung zu wünschen, welche ihm bei der prachtvollen Ausstattung der Ausgabe, dem wirklichen musicalischen Werthe der aufgenommenen Werke, ihrer Wichtigkeit für die Geschichte der Kunst und der Entwicklung der Formen der Claviermusik, und endlich auch ihrer Seltenheit wegen sicherlich auch nicht fehlen werden.

Die neue Orgel in der St.-Ursula-Kirche in Köln.

Die Kirche ist eine der ältesten byzantinischen Kirchen Kölns und zu Ende des zehnten Jahrhunderts erbaut. Das Chor und die Gewölbe des Mittelschiffes sind aus späterer Zeit. Ihre Akustik ist durch die niedrigen Seitenschiffe, tiefe Lage und geringe Länge der Kirche im Verhältnisse zu ihrer Breite nicht gerade vorzüglich. Um so mehr gereicht der Eindruck des vollen Werkes dem Erbauer, Herrn Sonreck in Köln, zur Ehre. Die Orgel enthält folgende Register:

Haupt-Manual.

Principal 16 Fuss.
Bordun 16 Fuss.
Octav 8 Fuss.
Gamba 8 Fuss.
Flauto major 8 Fuss.
Octav 4 Fuss.

Quinte $2^2/_3$ Fuss.
S. Octav 2 Fuss.
Gross Cornett fünffach.
Mixtur sechsfach.
Trompete 8 Fuss.

Zweites Manual.

Principal 8 Fuss.
Lieblich Gedact 8 Fuss.
Viola di braccio 8 Fuss.
Octav 4 Fuss.
Flauto traverso 4 Fuss.
S. Octav 2 Fuss.
Bassethorn 8 Fuss.
Clarinett 8 Fuss.

Positiv (Echo).

Hohlflöte 8 Fuss.
Quintatön 8 Fuss.
Flauto dolce 4 Fuss.
Cornet dreifach.
Fernflöte 8 Fuss.
Vox humana 8 Fuss.

Pedal (zwei Octaven).

Contrabass 16 Fuss.
Subbass 16 Fuss.
Principal 8 Fuss.
Flöte 8 Fuss.
Posaune 16 Fuss.
Trompete 8 Fuss.
Clairon 4 Fuss.

Nebenzüge.

Expression des Haupt-Manuals.
Expression des Pedals.
Decrescendo zum dritten Clavier.
Koppel zum zweiten Clavier.
Koppel zum Pedal.
Tremulo zum dritten Clavier.

Im Ganzen 38 Züge. — Die Orgel hat 2050 Metall-Pfeifen und nur 117 Holz-Pfeifen; zusammen also 2167 Pfeifen.

Das Haupt-Manual und das Pedal haben Kegelladen. Die Expressiv-Züge, oder besser: Collectiv-Züge, unterscheiden sich von den französischen dadurch, dass nach dem Abstossen jedes Register stehen bleibt, welches man vorher zum *piano* auswählte. Sämmtliche Registerzüge bewegen sich leicht, wie bei einem Harmonium, und die Spielart ist ebenfalls auffallend leicht. Sie beträgt auf dem grossen Manual 10 Loth, auf dem zweiten Manual 8 Loth und auf dem dritten Manual 6 Loth per Taste. Der Wind wird durch drei grosse Faltenbälge erzeugt und von da durch die Magazinbälge in verschiedenen Graden zu den Laden geführt. Die Koppeln, so wie die Schleifen der Ventil-Laden werden durch pneumatische Hebel bewegt.

Herr Sonreck war auch der Erste, welcher die pneumatische Spielmaschine in der Rheinprovinz praktisch anwandte, und zwar an der Dom-Orgel zu Aachen im Jahre 1856.

Das Orgelwerk in der St.-Ursula-Kirche ist das zweiundfünfzigste, welches aus Sonreck's Werkstatt hervorgegangen. Im Jahre 1856 lieferte er ein neues Werk nach Kiew in Russland und 1859 eines nach Oesterreich in die Radetzky-Capelle bei Wien. Die Orgel in der Apollinaris-Kirche bei Remagen ist im Jahre 1855 ebenfalls von ihm gebaut.

Wir haben uns durch eine sorgfältige Prüfung der neuen Orgel in St. Ursula und durch die meisterhaften Vorträge des Herrn van Eyken, Organisten in Elberfeld, der die Vorzüge derselben trefflich zur Geltung brachte, überzeugt, dass Herr Sonreck im Orgelbau durch Verfolgung der neueren Verbesserungen in diesem Fache bedeutende Fortschritte gemacht hat, die ihm sehr zur Ehre gereichen. Mehrere einzelne Stimmen sind vorzüglich gelungen, einige nach eigenthümlicher Construction, wie z. B. die *Viola di braccio*, und die Wirkung des vollen Werkes ist sehr mächtig und klangvoll, was wohl hauptsächlich der Anwendung der Kegelladen im Pedal und Haupt-Manual zuzuschreiben ist. (Man vergleiche in Bezug hierauf Herrn Sonreck's eigenen Aufsatz in Nr. 39 dieses Blattes.)

L. B.

Erstes Gesellschafts-Concert in Köln im Gürzenich,

unter Leitung des städtischen Capellmeisters Herrn
Ferdinand Hiller.

Dinstag den 22. October 1861.

Die Eröffnung der Winter-Concertzeit fand am 22. d. Mts. durch die Aufführung der „Schöpfung“ von Jos. Haydn vor einem sehr zahlreichen und höchst eleganten Publicum Statt. Die Theilnahme an den Abonnements-Concerten, deren für dieses Mal zehn bestimmt sind, hält sich auf der Höhe der vorigen Jahre, ja, sie ist noch immer im Steigen begriffen. Es sind an 1100 numerirte Plätze abonnirt. Der Chor füllte die Sitze auf der geräumigen Tonbühne in dichten Reihen und scheint, besonders auch an Männerstimmen, gegen vorigen Winter noch zugenommen zu haben; im Orchester haben die Violinen und das ganze Saiten-Quartett an Ton und Kraft gewonnen.

Mit diesen Mitteln konnte die Aufführung, obwohl es die erste war, welche die getheilten Kräfte wieder zu einem Ganzen vereinigte, unter der energischen Leitung Hiller's nicht misslingen, und gewährte besonders in den grossen Gesammtstücken des herrlichen Werkes einen köstlichen Genuss, den der volle Saal zu würdigen wusste.

Die Soli sangen Fräulein Büschgen aus Crefeld, welche erst zwei Tage vor der Aufführung die Sopran-Partieen des Gabriel und der Eva übernommen hatte, da Frau Rübsahmen-Veith in Kassel durch Unwohlsein verhindert wurde, ihrem Engagement für unser Concert nachzukommen; Herr Karl Schneider aus Wiesbaden und Herr Gottfried Becker aus Mannheim. Fräulein Büschgen hat eine recht wohllautende, in der Höhe besonders einnehmende Stimme und wird bei fortgesetzten Studien und kunstgemässer Ausbildung ihrer guten Anlagen immer grössere Ruhe und Sicherheit in der Coloratur erlangen, so dass sie, zumal wenn etwas mehr Wärme im Vortrage hinzutritt, was jetzt noch durch eine gewisse ganz natürliche Befangenheit verhindert wird, eine Zukunft als Künstlerin haben wird. Herr Schneider sang wie immer, d. h. mit schönen Mitteln, ganzem Verständniss seiner Aufgabe und höchst gebildetem Vortrage. Herr Becker, mit einer frischen, klangvollen, sympathischen Stimme begabt, brachte besonders in der Partie des Raphael die Vorzüge derselben zur Geltung und zeigte einen sehr erfreulichen Fortschritt in seiner Ausbildung zum Sänger. Die Einfachheit und Anspruchslosigkeit des Vortrages war der Würde des Gegenstandes in den Arien ganz angemessen, während in die Recitative und in die Partie des Adam etwas mehr Farbe und Wärme hätte gelegt werden können.

Tages- und Unterhaltungs-Blatt.

Köln. Der kölner Männer-Gesangverein, dessen Protectorat Se. Majestät der König unter huldvoller Anerkennung der Leistungen desselben und Uebersendung der grossen goldenen Medaille für Kunst Allergnädigst zu übernehmen geruht haben, wird am 5. November ein grosses Concert veranstalten, in welchem die beiden besten Compositionen für das deutsche Sängerfest in Nürnberg, F. Hiller's Cantate: „Das Vaterland" von Wolfg. Müller, und Franz Lachner's „Sturmesmythe" von Lenau, zur Aufführung kommen werden. Ausserdem werden wir die ausgezeichnete Violinspielerin Fräulein Amalie Bido hören und zwei Ouvertüren, ausgeführt vom Concert-Orchester.

Wien. Die Sing-Akademie hat am 14. d. Mts. ihre General-Versammlung abgehalten und die jährliche Wahl ihres Comite's vorgenommen. Gewählt wurden mit 81 Stimmen von 82 Anwesenden Fürst Georg Czartoryski als Vorstand und Herr Stegmayer als Chormeister; ferner Herr Schula als Cassirer, Herr Martin als Schriftführer, und als Comite-Mitglieder die Herren Dr. Breuning, Dr. Egger, Krenn, Dr. A. Schmidt und Dr. Scholz.

Vom früher bestandenen „Bach-Verein", den der verstorbene Fischhof im Mauthner'schen Hause gegründet, und den Herr Selmar Bagge später fortzusetzen versucht hatte, waren sowohl bei Fr. v. Mauthner als auch bei Herrn Bagge eine Anzahl werthvoller Musicalien unbenützt verblieben. Die genannte Gönnerin der ernsten Kunstbestrebungen ist seither gestorben, und die v. Mauthner'schen Erben haben jenen Musicalienschatz, bestehend aus den zehn bisher ausgegebenen Bänden der Bach-Ausgabe und anderen werthvollen musicalischen Werken und Schriften, der Sing-Akademie als Geschenk übermacht. Dem zufolge hat auch Herr Bagge sich veranlasst gefunden, die bei ihm aufbewahrte übrige Bibliothek des Bach-Vereins, ebenfalls aus sehr kostbaren Werken bestehend, demselben Institute zuzuwenden.

Paris. Der elektrische Metronom, mit welchem bei den Berlioz'schen Concerten schon gelungene Versuche gemacht wurden, wird jetzt in der grossen Oper eingeführt. Der Mechanismus, welcher vom Capellmeister mittels eines Tastenwerkes mit der linken Hand dirigirt wird, communicirt mit einem Apparate, der ein Tactstäbchen in Bewegung setzt. Der praktische Zweck dieser Vorrichtung ist die Erzielung genau übereinstimmender Tactangabe für hinter der Scene gleichzeitig mit dem Orchester mitwirkende Chöre, Militärmusik, Orgel u. dgl.

Die Niederrheinische Musik-Zeitung

erscheint jeden Samstag in einem ganzen Bogen mit zwanglosen Beilagen. — Der Abonnementspreis beträgt für das Halbjahr 2 Thlr., bei den K. preuss. Post-Anstalten 2 Thlr. 5 Sgr. Eine einzelne Nummer 4 Sgr.

Briefe und Zusendungen aller Art werden unter der Adresse der M. DuMont-Schauberg'schen Buchhandlung in Köln erbeten.

Verantwortlicher Herausgeber: Prof. *L. Bischoff* in Köln.
Verleger: *M. DuMont-Schauberg*'sche Buchhandlung in Köln.
Drucker: *M. DuMont-Schauberg* in Köln, Breitstrasse 76 u. 78.

Niederrheinische Musik-Zeitung

für Kunstfreunde und Künstler.

Herausgegeben von Professor *L. Bischoff.* — Verlag der *M. DuMont-Schauberg*'schen Buchhandlung.

Nr. 44. KÖLN, 2. November 1861. IX. Jahrgang.

Reisebriefe von F. Mendelssohn Bartholdy*).

I.

Herr Paul Mendelssohn Bartholdy erliess im vorigen Jahre in öffentlichen Blättern einen Aufruf, welcher die Bitte an die Besitzer von Briefen Felix Mendelssohn's enthielt, dieselben dem Professor Droysen oder ihm zum Behuf einer vollständigen Herausgabe mitzutheilen.

Es stellten sich aber der baldigen Erfüllung dieser Absicht, wie sich leicht ermessen lässt, Bedenken entgegen, und wenn auch der Plan nicht aufgegeben ist, so musste er doch wenigstens vertagt werden.

Dagegen entschloss sich Herr P. Mendelssohn, wofür ihm das Publicum nicht genug danken kann, eine Reihe von Briefen seines Bruders an seine Familie zu veröffentlichen, bei deren Herausgabe er freiere Hand hatte. Er wählte dazu die Briefe aus den Jahren 1830 bis 1832, die Felix Mendelssohn von seiner Reise und seinem Aufenthalte in Italien aus, dann aus der Schweiz, aus Paris und aus London, wo er Anfangs 1832 zum zweiten Male war, an die Seinigen schrieb.

Der erste Brief ist aus Weimar vom 21. Mai 1830 —F. Mendelssohn war damals 21 Jahre alt—, der letzte aus London vom 1. Juni 1832. Im Jahre 1829 hatte er bereits seine erste Reise nach England gemacht und seitdem eine ausserordentliche Vorliebe für London gefasst, die auch in vielen Stellen seiner Briefe aus Italien durchschimmert. Einige Briefe an befreundete Personen aus demselben Zeitraume sind theils ganz, theils im Auszuge hinzugefügt, nämlich zwei an Zelter (von denen wir den zweiten aus Rom in Nr. 42 und 43 mitgetheilt haben), einer an Frau von Pereira in Wien, zwei an Eduard Devrient, einer an Wilhelm Taubert, einer an Karl Immermann.

*) Leipzig, Verlag von Hermann Mendelssohn. 1861. IV. und 340 S. 8.

Wenn die Zeit, aus welcher diese Briefe herrühren, wie der Herausgeber sagt, gewisser Maassen einen in sich abgeschlossenen Lebensabschnitt bildet, der durch die in ihm empfangenen Eindrücke grossen Einfluss auf Mendelssohn's Entwicklung gehabt hat, so muss man doch, unbeschadet der Richtigkeit jener Bemerkung, erstaunen, wie so Vieles in Urtheil und Gesinnung in Bezug auf Kunst und Leben bei dem zweiundzwanzigjährigen Jüngling schon so fertig ist, dass er, wenn er diese Briefe in seinen späteren Jahren gedruckt gelesen hätte, sicherlich fast nichts davon hätte zurückzunehmen brauchen. Wie Wenige von uns dürften in demselben Falle sein, wenn ihnen in reiferen und reifsten Jahren Briefe aus ihrer Jünglingszeit zu Gesicht kommen! Eben so merkwürdig ist es, dass auch das musicalische Schaffen des genialen Jünglings in jener Periode seinen natürlichen, selbstständigen Gang fortgeht, unbeirrt von Einflüssen des Augenblicks und der Umgebungen, jene ausgenommen, welche die Eindrücke der Natur und der Monumente und die Anregungen des geselligen Lebens auf Arbeitslust und Geistesfrische im Allgemeinen auf ihn, wie auf jeden Menschen, äussern.

So schreibt er gleich im ersten Briefe aus Rom (8. November 1830): „Mir ist so ruhig und froh und ernsthaft zu Muthe geworden, wie ich's Euch gar nicht beschreiben kann. Was es ist, das so auf mich wirkt, kann ich wieder nicht genau sagen; denn das furchtbare Coliseum und der heitere Vatican und die milde Frühlingsluft tragen dazu bei, wie die freundlichen Leute, mein behagliches Zimmer und Alles. Aber anders ist mir; ich fühle mich glücklich und gesund, wie seit Langem nicht, und habe am Arbeiten solche Freude und Drang danach, dass ich wohl noch viel mehr hier auszuführen gedenke, als ich mir vorgesetzt hatte; denn ich bin schon ein ganz Stück hinein."

Der Süden und der Himmel Italiens erweitern seine Brust, aber Herz und Sinn sind voll von nordischem Ernste,

von nordischer Tiefe des Gefühls, und mitten unter den herrlichen Kunstwerken Italiens weilt seine Phantasie bei den Anschauungen und Gebilden der Heimat und gestaltet sie zu Tonwerken. Es ist desshalb höchst interessant, seine musicalischen Arbeiten in Italien, theils begonnene oder selbst nur beabsichtigte, theils vollendete, zu verfolgen.

„Mein Lieblingswerk, das ich jetzt studire, ist Lili's Park von Göthe — — ich will ein Scherzo für eine Symphonie daraus machen.“ —Zum Geburtstage schickt er seiner musicalisch hochbegabten Schwester Fanny den Psalm *Non nobis Domine* für Solo, Chor und Orchester, „sammt vieler anderen neuen Musik. Nun will ich die Ouverture (die Hebriden) fertig machen und dann, so Gott will, an die Symphonie gehen. Auch ein Clavier-Concert fängt an, mir im Kopfe zu spuken.“ (16. November 1830.)

„Der Choral „„Mitten wir im Leben sind““ ist fertig geworden und wohl eines der besten Kirchenstücke, die ich gemacht habe. Nach Beendigung der Hebriden denke ich an Salomon von Händel zu gehen und ihn für eine künftige Aufführung einzurichten mit Abkürzungen und Allem. [Mendelssohn gehörte also auch nicht zu denen, die es für einen Frevel halten, ein Oratorium von Händel für die Aufführung abzukürzen!] Sodann denke ich die Weihnachtsmusik: „„Vom Himmel hoch““, und die *A-moll*-Symphonie zu schreiben, — vielleicht einige Sachen fürs Clavier und ein Concert u. s. w., wie es gerade kommen will. Dabei vermisse ich freilich sehr, dass ich keinen Bekannten habe, dem ich das Neue mittheilen kann — der mit in die Partitur zu kucken versteht, so dass ich ein Stück, wenn es fertig ist, in den Kasten legen muss, ohne dass sich Einer daran freut. Darin bin ich in London verwöhnt worden.“ (Den 23. November.)

Bald darauf ein *Ave Maria* in *A-dur* für Tenor und Chor, und der Choral: „Aus tiefer Noth“. — „Die Hebriden sind endlich fertig und ein sonderbares Ding geworden — ganz wunderlich. (Den 20. December 1830.) Zu Weihnachten denke ich mir den Luther'schen Choral zu componiren, denn dieses Mal werde ich ihn mir allein machen müssen.“ — „Ich kann hier kein Lied machen; wer soll es mir singen? Aber eine grosse Fuge mach' ich: „„Wir glauben all'““, und singe selbst dazu.“

„Ich bin mit der Einrichtung vom Salomon und mit meinem Weihnachtsliede, das aus fünf Nummern besteht, schon fast fertig; ich habe aber doch noch die beiden Symphonieen, die sich mir immer lebendiger gestalten und die ich gar gern hier in Rom beendigen möchte.“ (Den 17. Jan. 1831.)

An Fanny. „Höre und staune! Die erste Walpurgisnacht von Göthe habe ich seit Wien halb componirt, und keine Courage, sie aufzuschreiben. Nun hat sich das Ding gestaltet, ist aber eine grosse Cantate mit ganzem Orchester geworden und kann sich ganz lustig machen; denn im Anfange gibt es Frühlingslieder und dergleichen vollauf; — dann, wenn die Wächter mit ihren Gabeln und Zacken und Eulen Lärm machen, kommt der Hexenspuk dazu, und Du weisst, dass ich für den ein besonderes *faible* habe; dann kommen die opfernden Druiden in *C-dur* mit Posaunen heraus, dann wieder die Wächter, die sich fürchten, wo ich dann einen trippelnden, unheimlichen Chor bringen will; und endlich zum Schlusse der volle Opfergesang — meinst Du nicht, das könne eine neue Art von Cantate werden? Eine Instrumental-Einleitung habe ich umsonst, und lebendig ist das Ganze genug. Bald, denke ich, soll es fertig sein. Ueberhaupt geht es mit dem Componiren jetzt wieder frisch. Die italiänische Symphonie macht grosse Fortschritte; es wird das lustigste Stück, das ich gemacht habe, namentlich das letzte; fürs Adagio habe ich noch nichts Bestimmtes, und glaube, ich will es mir für Neapel aufsparen. „„Verleih' uns Frieden““ ist fertig, und „„Wir glauben all'““ wird es dieser Tage; nur die schottische Symphonie kann ich noch nicht recht fassen; habe ich in dieser Zeit einen guten Einfall, so will ich gleich darüber her und sie schnell aufschreiben und beendigen.“ (Den 22. Februar 1831.)

Dann vom 1. März 1831: „Indem ich das Datum schreibe, wird mir bange bei dem Gedanken, wie die Zeit verfliegt. Ehe der Monat zu Ende ist, fängt die heilige Woche an, und nach der heiligen Woche bin ich in Rom am längsten gewesen. Nun denke ich nach, ob die Zeit recht benutzt war, und es fehlt mir an allen Ecken. Wenn ich nur noch die eine von den beiden Symphonieen hier fassen könnte! Die italiänische will und muss ich mir aufsparen, bis ich Neapel gesehen habe, denn das muss mit spielen; aber auch die andere läuft weg, je näher ich ihr kommen möchte; und je näher das Ende dieser römischen, ruhigen Zeit heranrückt, desto befangener werde ich, und desto weniger will es gehen. Mir ist, als würde ich lange nicht wieder so zum behaglichen Schreiben kommen, wie hier, und da möchte ich gern noch Alles fertig machen. Das geht aber nicht; nur die Walpurgisnacht rückt schnell vor und ist bald beendigt, hoff' ich.“

Welch eine rastlos schaffende Thätigkeit während der fünf Monate in Rom!

Am 5. April verliess Mendelssohn Rom. Der erste Brief aus Neapel ist an seine Schwester Rebekka und vom 13. April 1831. Es heisst darin in Bezug auf die musicalischen Arbeiten: „Zu einem ernsthaften, ruhigen Gedanken habe ich noch nicht kommen können; das Ding ist gar zu lustig um mich her; es fordert zum Nichtsthun und Nichtsdenken auf, und schon das Beispiel so vieler

Tausend Menschen treibt unwiderstehlich dazu an. Ich nehme mir zwar vor, dass es bald anders werden soll, aber die ersten Tage wird es schon so fortgehen müssen, das sehe ich. Ich stehe jetzt stundenlang auf meinem Balcon und gucke den Vesuv und den Golf an."

Doch schon am 27. April schreibt er: „Ich habe mich mit Eifer auf die Walpurgisnacht geworfen." — Also vom Vesuv auf den Brocken versetzt! Es liegt darin ein grösserer Beweis für musicalisches Genie, als man denkt. — Mendelssohn fährt dann fort: „Das Ding hat mich immer mehr interessirt, so dass ich nun jede freie Minute benutze, um daran zu arbeiten. In wenig Tagen soll es fertig sein, denke ich, und es kann ein ganz lustiges Stück werden. Bleibe ich so im Zuge, wie jetzt, so mache ich auch noch die italiänische Symphonie in Italien fertig." — Nach einer Schilderung neapolitanischer Bettelei und schlechter Musik schliesst der Brief: „Ich muss aber zu meinen Hexen zurück; verzeiht, wenn ich für heute aufhöre. Der ganze Brief schwebt eigentlich in Ungewissheit, oder vielmehr schwebe ich darin, ob ich die grosse Trommel dabei nehmen darf oder nicht; Zacken, Gabeln und wilde Klapperstöcke treiben mich eigentlich zur grossen Trommel, aber die Mässigkeit räth mir ab. Ich bin auch gewiss der Einzige, der den Blocksberg ohne kleine Flöte componirt; aber um die grosse Trommel thäte mir es leid, und ehe Fanny's Rath ankommt, ist die Walpurgisnacht fertig und eingepackt, — ich fahre schon wieder durchs Land, und Gott weiss, wovon dann die Rede ist. Ich bin überzeugt, Fanny sagt Ja, aber ich bin doch unschlüssig. Grosser Lärm muss auf jeden Fall gemacht werden. O Rebekka! kannst Du mir nicht einige Liedertexte schaffen und schicken? mir ist sehr danach zu Muthe, und Du musst wieder was Neues zu singen haben. Wenn Du mir hübsche Verse schicken kannst, alte oder neue, lustige, oder saure, oder sauersüsse, so schiebe ich sie Dir in Deine Stimme hinein. Für sonstige Bestellungen stehe ich zu Diensten. Ich bitte Dich, schaffe mir was zu arbeiten, für die Reise, in den Wirthshäusern. Nun aber lebt alle wohl und denkt mein."

In dem Briefe aus Mailand vom 14. Juli 1831 schreibt er in der heitersten Stimmung über seinen dortigen Aufenthalt, der ihm besonders durch die freundliche Aufnahme, die er im Hause des Generals von Ertmann fand, und durch die Bekanntschaft mit dessen Gattin Dorothea, welcher Beethoven bekanntlich seine *A-dur*-Sonate gewidmet hat, sehr lieb geworden war. Auch „Herrn Mozart's Bekanntschaft, der dort Beamter, eigentlich aber ein Musiker ist dem Sinne und Herzen nach", war ihm „eine sehr liebe". — Hier in Mailand wurde die Walpurgisnacht fertig bis auf die Ouverture, „von der ich noch nicht weiss, ob ich eine grosse Symphonie oder eine kurze Frühlings-Einleitung mache. Hierüber möchte ich einen Gelehrten hören. Nun ist das Ende besser geworden, als ich mir selbst gedacht hatte. Das Ungethüm und der bärtige Druide mit seinen Posaunen, die hinter ihm stehen und tuten, macht mir königlichen Spass, und so brachte ich ein paar Morgen sehr glücklich zu."

In dem letzten Briefe aus Italien, von der Isola bella, den 24. Juli 1831, kommt er noch einmal darauf zurück: „Die Walpurgisnacht ist fertig und ausgeputzt; auch die Ouverture wird wohl bald so weit sein. Der einzige Mensch, der es bis jetzt kennt, ist Mozart, und der hatte so viel Freude daran, dass mir die gewohnten Sachen auch wieder neuen Spass machten; er wollte durchaus, ich solle es gleich drucken lassen."

Und doch erschien es erst viel später, als vierundvierzigstes Werk des Meisters.

Um über die Einwirkung der italiänischen Reise auf Mendelssohn's Entwicklung als Künstler zum Abschluss zu kommen, gibt er uns selbst die deutlichsten Winke, hauptsächlich an zwei Stellen des Buches. Zuerst in dem Briefe aus Neapel vom 17. Mai 1831:

„Ich bin an Eindrücken und Erfahrungen sehr viel reicher, war auch fleissig in Rom und hier; aber Aeusserliches ist nichts geschehen. Darum ist mir aber doch die Zeit nicht weniger lieb, als andere, wo ich äusserlich und in der Meinung der Leute vorwärts kam; denn das hängt doch immer zusammen. Habe ich was Rechtes erlebt, so wird es schon auch nach aussen wirken, und ich will gewiss keine Gelegenheit dazu vorübergehen lassen. Hoffentlich wird diese auch noch vor Ende dieser Reise ein paar Mal kommen; desshalb kann ich die Monate, die mir noch für Italien bleiben, fortfahren, die Natur und den blauen Himmel zu geniessen, ohne an was Anderes zu denken. Nur da ist jetzt die Kunst von Italien, — da und in Monumenten; aber da bleibt sie auch ewig, und da wird unser eins zu lernen und zu bewundern finden, so lange der Vesuv stehen bleibt und so lange die milde Luft und das Meer und die Bäume nicht vergehen. Trotz dessen bin ich Stock-Musiker genug, um mich herzlich wieder einmal nach einem Orchester oder einem vollen Chor zu sehnen. Es ist doch auch Klang darin, und solchen gibt's hier nicht; das ist jetzt unsere Sache geworden, und wenn man so lange ganz ohne dieses Element hat sein müssen, so fehlt es einem sehr. — — Die Glorie vom „„Lande der Musik"" kann Italien nicht behalten; in der That hat es sie schon verloren. — Die Zeit, wo jeder Italiäner geborener Musiker war, ist, wenn sie jemals gewesen, lange vorbei. Sie behandeln es wie jeden Mode-Artikel, kalt, gleichgültig, kaum mit dem Interesse des äusseren Anstandes, und da ist es nicht zu verwundern, wenn jedes einzelne

[*]

Talent, wie es aufkommt, gleich in die Fremde zieht, wo es besser anerkannt, besser an seinen Platz gestellt wird und was Ordentliches, Herzstärkendes hören und lernen kann."

Dann am Schlusse des Briefes aus Mailand vom 14. Juli 1831: „Die Deutschen wollen *par force* hier singen, spielen, Gedanken bekommen, und sagen, Italien sei das Land der Begeisterung, während ich behaupte, es gebe überhaupt kein Land der Begeisterung, sondern diese fliege in der Luft herum."

Das Käthchen von Heilbronn.

Romantische Oper in drei Acten, von W. Kühner.

Aus Wiesbaden, 20. October 1861.

„Der Wagende gewinnt", sagt man, und „Dem Kühnen lächelt das Glück". — Kühn ist der, welcher im trotzigen Vertrauen auf erprobte Kraft die Gefahr nicht scheut; kühner der, welcher, ohne seine Stärke zu kennen, den Erstlingskampf mit dem riesigen Gegner aufnimmt. Kühner ist der, der eine Oper schreibt, ohne Werke geringerer Gattung vorher dem Publicum gezeigt zu haben, der aber trotzdem der maliciösen Gegnerin, öffentliche Meinung genannt, munter und naiv zum ersten Male ins Auge schaut. Und in der That, es ist ein gewisser Zauber darin, einem Muthigen zuzusehen. Wenn er allerdings der Lächerlichkeit verfällt, nachdem er bewiesen, dass gar keine Mittel seine Vermessenheit rechtfertigten, so ist man umgekehrt gar leicht geneigt, jeden Vortheil, den er mit ungeübten Kräften erkämpft hat, mit günstigem Auge zu verfolgen, ja, durch Applaudiren und Zuwinken seinen Muth noch anzustacheln.

Bei dem oben genannten Werke wird das der Standpunkt sein, von welchem aus die Beurtheilung ihre freiesten und unbefangensten Blicke werfen kann; jeder andere Standpunkt, der vielleicht durch Rücksichten auf gewisse Verhältnisse, die weiter unten ihre Besprechung finden sollen, getragen würde, widerstrebt der Würde der Kritik und möchte für den Componisten beleidigend sein.

Zuvörderst erlaube mir der geehrte Leser die Bemerkung, dass er sich ja nicht einbilden solle, eine Oper zu schreiben, sei eine Kleinigkeit für den, der nach Erlangung musicalischer Kenntnisse den Drang dazu empfindet, etwa so, wie man ungefähr wohl einem Manne, der richtig denken und orthographisch schreiben gelernt, auch das Theater oft besucht hat, zutrauen dürfe, dass er ein Schauspiel schreiben könne, natürlich abgesehen davon, ob es etwas werth sei oder nicht. O nein, mein sehr Verehrter! eine Oper ist schon formel an und für sich ein recht reputables Kunststück.

Hier kommt es nicht bloss darauf an, gutes Gehör zu haben, ein Instrument etwa dilettantenmässig, ja, selbst virtuos spielen zu können, musicalische Literatur aus Concert und Oper kennen gelernt und im Clavier-Auszuge reproducirt zu haben; hier gehört ein tiefinnerer Drang (man möchte diesen schon Talent nennen), ein heisses Interesse für das Schaffen dazu, um einen oft aufreibenden Kampf mit der Arbeit zu beginnen, mit einer Arbeit, die sich theilt in das Kennenlernen aller einzelnen Instrumente ihrer Behandlung und ihren Wirkungen nach, in die vollständigste Aneignung der wissenschaftlichen Regeln der Musik, des Generalbasses und der Contrapunktik, in ein emsiges Studium der Werke, die man sich zum Muster nimmt, und in ein kunsternstes Belauschen der Aufführungen derselben. Dazu gehört noch ausserdem eine gewisse allgemeine Kenntniss der Gesetze des Drama's, und wenn man mit Richard Wagner will, auch die Selbstbearbeitung des Libretto. Nach all diesem Streben geht nun bei der wirklichen Schöpfung einer Oper erst jetzt die rechte, weil subalterne, Arbeit an. Der Gedanke, im Kopfe des Poeten entsprungen, kostet demselben zur Fixirung wenige Federstriche; ganz anders ist es beim Musiker; die Secunden, die der Dichter braucht für eine Sprach-Phrase, dehnen sich für den Musiker zu Stunden aus; so und so viele Instrumente, so und so viele Gesangstimmen verlangen ihre besondere Bearbeitung für einen und denselben in der Aufführung schnell dahinrauschenden Gedanken. Wie mancher Componist hat mit seiner Gesundheit die Vollendung seines dramatischen Werkes bezahlt! — Und wenn nun alle Vorbereitung, alle wirkliche Arbeit endlich überwunden ist, dann kann noch immer die Oper — herzlich schlecht sein. Wahrlich, man muss schon Achtung vor der kühnen Hingebung eines dramatischen Componisten fühlen! — Von dieser Empfindung kann sich natürlich die Kritik nicht allein leiten lassen; sie ist ziemlich kalter Natur und hat es mit dem Fertigen zu thun.

Die am Sonntag gehörte Oper war ein Erstlingswerk. Wir hätten bei dieser Oper Eines gewünscht: nämlich, dass es keine Oper wäre. Eine Masse schöner, hübscher und anmuthender Melodieen-Motive war gesammelt und an einander gereiht. Diese Motive waren aber fast durchweg lyrischer Natur, sie gingen aus einfachen, natürlichen Empfindungen hervor, bewegten sich in den ursprünglichsten Rhythmen, und das Leichtverständliche in ihnen wurde noch durch die oft mehr als einfache Behandlung des Orchesters potenzirt. Darin würde nicht der entfernteste Vorwurf liegen, wenn nicht die Oper ein dramatisches Kunstwerk sein sollte, ein Ganzes, eine Einheit,

in welchem die einzelnen Theile Glieder eines Organismus sein müssen. Eine dramatische Steigerung wird nicht dadurch hervorgebracht, dass man aus der Liedform im jähen Sturz in irgend einen contrastirenden Accord oder ins Recitativ springt, wenn irgend ein herausforderndes Wort des Libretto's unumgänglich zur Aenderung des regelmässigen Tact-Systems nöthigt; die Musik muss sich eben so wie das Drama in allen ihren Theilen zu einer gewissen Katastrophe entwickeln. Bestrebungen solcher Art waren wohl im Finale des zweiten Actes vorhanden, aber sie waren etwas kindlicher Natur. Die musicalische Einheit der Oper wird auch nicht allein durch eine wiederkehrende Melodie befestigt, nicht durch die Hinneigung zu einer und derselben musicalischen Form constatirt; sie zeigt sich vielmehr trotz der verschiedenartigsten Formen in einem durchgehenden Stile, der getragen ist von den Absichten des poetischen Sujets.

Die Oper als Kunstwerk ist bis heute durch die zwei letzten Jahrhunderte das höchste Ziel strebender und genialer Musiker gewesen. Ihr Genius hat stets auf den dazu führenden Stufen vorher Schöpfungen geringerer Intention niedergelegt; es scheint daher gerathen, da jede Entwicklung nur gradatim vor sich geht, diesem Beispiele nachzuahmen.

Wenn man die Piecen der vorliegenden Oper einzeln betrachtet, so wird das Urtheil jeder Kritik ein viel günstigeres sein. Die einfachen Weisen, die zum Theil sehr hübsch, aber nicht frei von sehr bekannten Wendungen sind, prägen sich leicht und gern dem Gedächtnisse ein, und der Referent würde die Partitur, wenn sie ihm vorliegen könnte, nicht ohne Genuss durchgehen. Einige Stücke, wie die erste Arie des Käthchen, die Walzer-Arie Käthchen's, die Polacca, welche Fräulein Lehmann manche Gelegenheit für Fiorituren bot, und das Lied des Gottschalk: „Juchhe! wer hat Recht behalten!" fanden beim Publicum vielen Beifall. Ueberhaupt sind die ursprünglichen Formen, die Lied- und Tanzform, mit Glück behandelt. So finden wir einige recht gute Würfe in den allerliebsten Melodieen des grossen Ballets. Anerkennende Erwähnung verdient noch die duftige Introduction zum dritten Acte, welche die Träume Käthchen's unter dem Holunderstrauche vergegenwärtigt.

Es war dem Referenten nicht weniger bekannt als den sämmtlichen übrigen Zuhörern, dass der Name des Componisten ein angenommener sei. Natürlich kann das keinen Einfluss auf die Beurtheilung haben, und der hohe Verfasser [dem Vernehmen nach Prinz Peter von Oldenburg] wird uns das Dank wissen. Ein abermaliger Beweis ist geliefert, dass die edelste, die sittlichste der Künste ihre Keime tief in den Busen unserer Nation gelegt hat. In Hütten und Palästen findet man eine Freude daran, Musik nicht nur zu geniessen, sondern auch zu bebauen, und das Zeitalter Walther's von der Vogelweide zählt längst nicht mehr allein durchlauchtige Sänger.

F. L. (W. Z.)

Fr. Schubert's Singspiel: „Die Verschworenen oder der häusliche Krieg", im Operntheater zu Wien.

Im Anfange des Märzmonates d. J. wurde in einem Concerte der Gesellschaft der Musikfreunde zu Wien auf Herbeck's Anregung und unter dessen Direction eine Operette oder ein Singspiel: „Der häusliche Krieg", von Castelli, mit Musik von Franz Schubert aus dem Jahre 1819, aufgeführt; die reizende Musik liess die Mängel des Textes aus der alten wiener Schule der derbkomischen Singspiele vergessen und wurde von Kennern und der ganzen Zuhörerschaft mit Enthusiasmus aufgenommen, worüber alle Blätter einstimmig berichteten.

Die Handlung ist eher läppisch als komisch. Ein Graf kehrt mit seinem Gefolge von Rittern aus dem gelobten Lande zurück; ihre Frauen beschliessen, die so lange ausgebliebenen Männer zur Strafe kalt zu empfangen. Der Plan wird verrathen, der Graf und die Ritter spielen das Prävenire, erklären, binnen Kurzem einen neuen Zug unternehmen zu müssen und bis dahin nicht mit ihren Frauen verkehren zu dürfen. Dass am Ende eine Versöhnung folgt, versteht sich von selbst. Auch die Ausdrucksweise ist im Stile der älteren wiener Posse gehalten, z. B.: „Bei Karl dem Dicken! sie ist hübsch und rund, Noch immer küsslich ist ihr Mund." Die Moral im Finale richtet sich an die Frauen:

„Suchet keine stärkern Waffen,
Frauen, euch zum Ehestreit;
Eure angebornen siegen
Immer: Lieb' und Zärtlichkeit."

Und dennoch hat Schubert eine köstliche Musik dazu geschrieben. Das Ganze hat sechszehn Scenen. Eine Ouverture fehlt; ob Schubert keine dazu geschrieben, oder ob sie verloren gegangen, vielleicht auch noch irgendwo steckt, darüber verlautet nichts Bestimmtes.

Die Operette ist nun endlich auch, nachdem sie zweiundvierzig Jahre im Staube vergraben gelegen, auf die Bühne gekommen. Die Deutsche Musik-Zeitung berichtet über die Aufführung, wie folgt:

S.B. Endlich nach monatelangem Harren ist dieses reizende Stück in unserem Hof-Operntheater über die Scene gegangen. Zur Ergänzung unseres Berichts über die concertweise Aufführung im März d. J. haben wir für heute nur Weniges beizufügen. Vor Allem das, dass die scenische

Darstellung alle Besorgnisse niedergeschlagen hat, als ob das Werk wegen seiner schönen Musik und seines unbedeutenden Libretto sich im Concertsaale besser ausnehmen werde, als im Theater. Im Gegentheil: gewisse Schwachheiten des Sujets und der Sprache schwanden in Folge lebendiger Darstellung, oder man nahm sie wenigstens leicht hin.

Die Gattung, zu der das Textbuch gehört, nämlich das Lustspiel, gestattet manches, was in der *Opera seria* nicht am Platze wäre, und was man im Concertsaale, mit dem Textbuche in der Hand, übel vermerkt. Genug: die Oper hatte einen vollständigen Erfolg; der musicalische Theil des Auditoriums erquickte sich an der überaus köstlichen Musik, und für den Janhagel ist durch die komischen Scenen, die derbe Sprache, die Vermummungen und dergleichen bestens gesorgt.

Wie heiter und graziös ist doch diese Musik, die ohne Tanz-Rhythmen das blühendste Leben versinnlicht, nirgends an den Geschmack des Pöbels appellirt und doch so sehr „gefällt"!

Mit Einem Worte: wir haben ein populäres, echt deutsches Singspiel vor uns, in musicalischer Hinsicht den Anforderungen der Zeit entsprechend, ohne Spur von Zopf, und man kann nur beklagen, dass Schubert nicht mehr auch in dieser Art geschrieben hat.

Um die Ausführung des Ganzen hat sich Herr Capellmeister Dessoff ein bleibendes Verdienst erworben. Es klappte schon bei der ersten Vorstellung Alles recht präcis zusammen, und die Tempi waren uns im Allgemeinen zusagend. Genauere Kenner der Partitur fanden Manches zu schnell, vielleicht weniger aus ästhetischen Gründen, als weil sie sich's anders gedacht hatten. Die Bühne verträgt eben wegen des deutlichen Klanges schnellere Tempi, als der Concertsaal. — Fräul. Hoffmann sang und spielte die Gräfin recht nett, Fräulein Krauss konnte sich in die einfache Partie der Helene nicht finden, auch klingt ihre Stimme krank und angegriffen. Herr Mayerhofer war als Graf ganz trefflich, die Herren Erl und Walter für ihre Partieen nicht jugendlich genug. Ueberraschend wirkten die Doppelchöre der Ritter und Edelfrauen durch Präcision und richtige Pointirung.

Wir bemerken schliesslich, dass die Firma Spina in Wien bereits einen Clavier-Auszug des „Häuslichen Kriegs" vorbereitet.

Rossini an Alphons Royer *).

Mein Herr und Freund!

Auf eine von mir an die Gesellschaft der Concerte des Conservatoires gerichtete Anfrage habe ich so eben die Vergünstigung erhalten, ein kleines Gesangstück von meiner Composition aufführen zu lassen [in dem Concerte **)], welches die genannte Gesellschaft für die Errichtung eines Denkmals zur Ehre und zum Andenken des gelehrten und berühmten Cherubini geben wird.

Ich habe mein Stück für vier hohe Bassstimmen im Unisono gesetzt. Betitelt ist es: Der Gesang der Titanen (*Le Chant des Titans*), und für die Ausführung brauche ich vier tüchtige Kerle (*gaillards*); ich bitte sie mir von Ihnen aus, da Sie ihr glücklicher Director sind. Hier sind ihre Namen:

Belval
Cazaux
Faure
Obin } *a perfetta vicenda* ***).

Wie Sie sehen, führe ich sie nach dem Alphabet auf, um Ihnen zu beweisen, dass ich *le convenienze teatrali* nicht vergessen habe.

Wollten Sie nun wohl so gut sein, mein lieber Herr Royer, und mir einen neuen Beweis Ihrer Sympathie dadurch geben, dass Sie der Dolmetscher meiner Bitte bei diesen Herren werden und sie in meinem Namen ersuchen, mir ihre Mitwirkung bei der Ausführung meines Titanengesanges zu gewähren, in welchem — seien Sie unbesorgt — weder irgend eine Roulade, noch eine chromatische Tonleiter, noch Triller, noch Arpeggien vorkommen; es ist eine einfache Melodie mit titanischem und etwas weniges tollem Rhythmus (*tant soit peu enragé*). Eine kleine Probe bei mir, und die Sache ist fertig.

Wenn meine Gesundheit es mir erlaubte, so würde ich sehr gern, wie es meine Schuldigkeit wäre, persönlich Ihre tapferen Sänger um die Gunst bitten, die ich beanspruche; aber ach, mein theurer Freund! meine Beine werden schwach, so stark auch mein Herz noch schlägt, und dieses Herz bezeigt Ihnen im Voraus die lebhafteste Dankbarkeit; es führt mir die Hand, um Ihnen zu wie-

*) Die *France Musicale* theilt in ihrer Nr. 43 einen Brief von Rossini an den Director der grossen Oper, Herrn A. Royer, mit, den wir in wortgetreuer Uebersetzung wiedergeben, weil er in mehr als Einer Hinsicht ein sehr interessantes Curiosum ist, dessen Echtheit jedoch kaum zu beweifeln sein dürfte.
Die Redaction.

**) Diese Worte sind wahrscheinlich, entweder vom Schreiber oder vom Setzer, ausgelassen, wie der Zusammenhang zeigt.
Die Redaction.

***) „Die vollkommen Einer für den Anderen einstehen können."

derholen, wie ich mit den Gefühlen der grössten Hochachtung und aufrichtiger Freundschaft bleibe

Ihr ergebener

Gioachino Rossini,
Pianist vierter Classe.

Passy, den 15. October 1861.

Aus Barmen.

Das erste Abonnements-Concert im grossen Saale der Concordia unter der Leitung des Musik-Directors Anton Krause fand am 26. October Statt und brachte „Die Jahreszeiten" von Jos. Haydn. Die Chöre wurden vom städtischen Singverein in Verbindung mit der Liedertafel von 120—130 in schönem Verhältnisse wirkenden Stimmen ausgeführt. Die Solisten bildeten ein recht schönes, passendes Ensemble. Hanne, Fräulein Julie Rottenberger aus Köln, eine junge, talentvolle Sängerin mit schöner, frischer, echter Sopranstimme von bedeutendem Umfange, Schülerin des Kammersängers Herrn Koch, sang die Partie mit naivem Ausdrucke unter allgemeinem Beifalle. Ihre eifrigen Studien, der frische Klang und die Reinheit ihrer Stimme, namentlich ihre Sicherheit in den höchsten Lagen, versprechen ihr eine bedeutende Zukunft. Herr Karl Hill aus Frankfurt sang die Partie des Simon mit seiner schönen, vollen Bass-Baritonstimme mit edlem Vortrage. Seine vom hohen *F* bis zum tiefen *Es* gleichmässige Stimme ist sehr wohlklingend und biegsam und in den Kraftstellen von grosser Wirkung; in der „Schöpfung" und den „Jahreszeiten" dürfte er nicht leicht übertroffen werden. Zu Hanne und Simon gesellte sich Lucas, Herr Andreas Pütz, der die Barmer nach längerer Zeit einmal wieder mit seiner ewig frischen und herrlichen Tenorstimme erfreute und durch seinen seelenvollen Gesang alle Herzen gewann. Das Auditorium war in freudiger Stimmung und spendete reichen Beifall.

Besonders ausgezeichnet wurden: die Tenor-Arie: „Dem Druck erlieget die Natur" — die Sopran-Arie: „Welche Labung für die Sinne" — das Duett (Hanne und Lucas) — das Lied der Hanne: „Ein Mädchen, das auf Ehre hielt", und die Arie des Simon: „Erblicke hier, bethörter Mensch"; die Chöre: „Komm, holder Lenz", „Uns spriesset Ueberfluss", „Dir jauchzen alle Stimmen"; der Gewitter-Chor, der Jagd-, Wein- und Schluss-Chor, in welchen die Orgel bei den Stellen: „Ein ew'ger Frühling herrscht und gränzenlose Seligkeit wird der Gerechten Lohn", und: „Dann geh'n wir ein in Deines Reiches Herrlichkeit" — mit besonderer Wirkung einfiel. So wirkten in dem herrlichen Werke Soli, Chor und Orchester (in welchem wir unter Anderen Bernhard Breuer [Cello] und Adolph Breuer [Contrabass] von Köln erblickten), Frische und Präcision der Ausführung und die schöne Akustik des Saales zusammen, um diesen Concert-Abend zu einem unvergesslichen zu machen.

Herr Musik-Director Krause leitete das Ganze mit sichtbarer Freude und grossem Verständnisse, und der ihm gebührende Dank für die Ehren des Abends wurde ihm nach dem Concerte bei einem fröhlichen Mahle, das 2—300 Personen (Damen und Herren) vereinigte, und wo der kölner Humor in den Herren Adolph Breuer und Andreas Pütz wieder seine würdigen Vertreter fand, in einem begeisterten Trinkspruche gebracht, dem die ganze Versammlung aus vollem Herzen beistimmte.

Wir fügen diesem Berichte die Erwähnung des Concertes am 28. September bei, welches zur Einweihung der Orgel in dem neuen Saale der Concordia veranstaltet wurde. Das Programm brachte vier Orgel-Vorträge: Toccata in *F-dur*, Fuge in *Cis-moll* von J. S. Bach, Sonate Nr. III. von van Eyken, Präludium in *F-dur* von N. W. Gade, welche sämmtlich von Herrn van Eyken mit bekannter Meisterschaft ausgeführt wurden. Ferner sang Fräulein Menn die Kirchen-Arie von Stradella und die Solostimme in Mendelssohn's Hymne für Sopran und Chor mit Begleitung der Orgel — beides mit schönem Ausdruck und verdientem Beifall. In der Motette von Mendelssohn für Frauenstimmen hätten wir die Orgelbegleitung weniger monoton gewünscht, zumal da das treffliche Werk von Ibach Söhne gar manche schöne weiche Stimmen zur Unterstützung des Gesanges enthält, die aber nicht so benutzt wurden, wie beim Solospiel. Der Chor war nicht stark besetzt, machte aber doch in der Mendelssohn'schen Hymne mit dem vollen Werke der Orgel zusammen einen mächtigen Eindruck.

Die hauptsächliche Bedeutung dieses Concertes lag darin, dass durch dasselbe die erste vollständige Concert-Orgel in Deutschland und wohl überhaupt auf dem Festlande von Europa eingeweiht wurde. Die Vollendung derjenigen im Concertsaale zu Elberfeld wird in den nächsten Wochen folgen, ferner Brüssel mit der Orgel in der *Salle ducale*, die zwar schon inaugurirt, aber noch nicht ganz vollendet ist. Und Köln? Eine Stadt, die an Reichthum der Mittel alle die genannten überragt, wie lange wird sie ihren prachtvollen Saal im Gürzenich, dessen Baustyl schon zur Vervollständigung des Ganzen eine Orgel fordert, ohne eine solche lassen?

Die Orgel in der Concordia zu Barmen ist ein Werk von 44 Stimmen, welches seinem Erbauer auch besonders in der Hinsicht Ehre macht, dass er bei der Disposition und vorzüglich bei der Intonation wohl zu berücksichtigen verstanden hat, was einer Orgel im Concertsaale angemessen ist, für deren Gebrauch und Bestimmung zum Theil ganz andere Verhältnisse geltend gemacht werden müssen, als für eine Kirchenorgel.

Tages- und Unterhaltungs-Blatt.

Köln. Am 26. October feierte die Gesellschaft Humorrhedoria, deren Wahlspruch Grillenvertreibung durch frohe Laune und Ergötzung durch musicalisch-theatralische Darstellungen komischer und humoristischer Gattung ist, in ihrem festlich geschmückten Locale im Dom-Hotel ein schönes Fest der Heiterkeit und Dankbarkeit. Die Mitglieder hatten sich nämlich zahlreich versammelt, um ihrem Dirigenten, Herrn Hermann Kipper, einen Ehrentag zu bereiten und ihm ihren Dank für sein unermüdliches und uneigennütziges Wirken für die Gesellschaft auf herzliche und zugleich den Charakter des Vereins getreue Weise an den Tag zu legen. Dann mit ernster Rede wechselten gemüthliche Scherze und Lieder, die das Festessen würzten, werthvolle Geschenke, darunter ein prächtiger silberner Pocal, wurden dem Gefeierten überreicht, dann ein allegorisches Festspiel von Ziegler: „Kipper im Olymp", auf der hübschen Bühne im Fond des Saales, und zum Schlusse eine neue komische Operette von Kipper: „Der todte Schneider"*), aufgeführt, welche die talentvollen darstellenden Mitglieder dieses Mal ohne ihren Musik-Director einstudirt hatten und diesen damit überraschten. Dass das Fest bis spät nach Mitternacht in ungetrübter Heiterkeit dauerte, versteht sich bei dem jovialen Tone und dem charakteristischen Ausdruck des echten kölnischen Humors, der in dieser Gesellschaft herrscht, von selbst.

Am Sonntag den 27. October sang Karl Formes hier aus Gefälligkeit für den Besitzer der Königshalle vor einem Auditorium

*) Köln, Verlag von M. Schloss. Achte Lieferung der „Dilettanten-Oper". — Wir kommen nächstens auf die humoristischen Compositionen von H. Kipper zurück.

von beinahe 2000 Personen. Der grosse Sänger wurde bei jedesmaligem Auftreten mit stürmischem Jubel begrüsst und am Schlusse jedes Gesanges wiederholt gerufen, nach dem Vortrage des Liedes „Der Räuber“ von Anton Meyer mit dem Componisten zugleich, der ihn auch am Pianoforte begleitet hatte.

Am 20. October gab Karl Formes zum Besten des Baufonds der neuen katholischen Kirche in seiner Vaterstadt Mülheim am Rheine ein Concert, in welchem er Schubert's „Wanderer“, Mozart's „In diesen heiligen Hallen“ und einige Lieder mit Pianoforte-Begleitung vortrug und in der gedrängt gefüllten Schützenhalle, in welcher auch aus Köln eine Menge von Zuhörern anwesend war, einen wahren Enthusiasmus hervorrief. Und mit Recht. Denn seine ganz exceptionelle Bassstimme hat noch immer dieselbe reiche Klangfülle und wohllautende Kraft, welche ihm seinen Ruf in zwei Welttheilen geschaffen haben. In dem Concerte wirkte der Sängerbund von Köln mit, der unter der geschickten Leitung seines jetzigen Dirigenten, des Herrn W. Bitter, mehrere Stücke vortrug, von denen Abt's „Waldnacht“ und ein Volkslied: „Ritters-Abschied“, das uns neu war, vorzüglich gut gesungen wurde. Herr Bonowitz aus Wiesbaden spielte Beethoven's Clavier-Sonate in *F-moll* mit befriedigender Technik. Das Concert brachte 500 Thlr. ein.

K. Formes hat von Sr. Hoheit dem Herzoge von Nassau den Adolfs-Orden erhalten. Am 31. October reis'te er über Köln und Aachen nach London, wo er schon am Abende des 1. November in St. Martins Hall auftritt; für die dortigen Concerte hat er ein Engagement bis zum Januar k. J. angenommen.

Man schreibt aus Hannover: In Gläser's „Adlers Horst“ fanden besonders Herr Niemann und Fräulein Ferrari reichen Beifall. In der Partie des Anton hörten wir ein neugewonnenes Mitglied unserer Bühne, Herrn Schüller, der, ein noch junger Mann, bei dem Gesanglehrer Koch in Köln seine Schule gemacht hat. Die Stimme ist nicht stark, aber umfangreich und wohllautend. Vortrag und Spiel liessen jedoch nicht gerade auf besonderen Beruf für die Bühne schliessen.

Ueber Kücken's Entlassung in Stuttgart erfährt man jetzt Näheres. Er hat das betreffende Gesuch bereits am 26. September eingereicht, und am 30. erfolgte die königliche Entschliessung, welche die Entlassung gewährte. Als einzigen Grund gibt Kücken selbst den an, er habe sich durch die Art und Weise, wie ohne sein Wissen, gleichsam hinter seinem Rücken, ein weiterer Capellmeister angestellt worden, gekränkt gefühlt, und ziehe es vor, zu gehen, statt sich weiteren Kränkungen auszusetzen. Durch seinen Abgang und den damit verbundenen Verzicht auf ein fixes, bedeutendes Einkommen hat er ein in jetziger Zeit seltenes Beispiel gegeben, wie es doch noch Männer gibt, denen Geld und Geldeswerth nicht als das Höchste erscheint.

Petersburg. Die Errichtung eines grossartigen Conservatoriums für Musik in Petersburg Seitens der durch ihre bedeutenden Concertleistungen bekannten und bisher unter der Leitung Rubinstein's gestandenen „russischen Musik-Gesellschaft“ ist von allen betreffenden Ministerien genehmigt worden und wird nach erfolgter Rückkehr des Kaisers aus der Krim dessen schliessliche Bestätigung erlangen. Rubinstein hat bereits die förmliche Einladung erhalten, die Organisation und oberste Direction dieses neuen, auf reiche Geldmittel sich stützenden Instituts zu übernehmen. „Demnach hat sich Rubinstein entschlossen, seinen Plan einer mehrjährigen Concert-Tour aufzugeben und nach Petersburg zurückzukehren.

Einen Bericht über die Aufführung der oratorischen Composition von Hub. Engels zu M. Hartmann's Gedicht „Der Untergang von Keris“ in Mülheim an der Ruhr müssen wir bis zur nächsten Nummer versparen.

Die Niederrheinische Musik-Zeitung

erscheint jeden Samstag in einem ganzen Bogen mit zwanglosen Beilagen. — Der Abonnementspreis beträgt für das Halbjahr 2 Thlr., bei den K. preuss. Post-Anstalten 2 Thlr. 5 Sgr. Eine einzelne Nummer 4 Sgr.

Briefe und Zusendungen aller Art werden unter der Adresse der M. DuMont-Schauberg'schen Buchhandlung in Köln erbeten.

Verantwortlicher Herausgeber: Prof. *L. Bischoff* in Köln.
Verleger: *M. DuMont-Schauberg*'sche Buchhandlung in Köln.
Drucker: *M. DuMont-Schauberg* in Köln, Breitstrasse 76 u. 78.

Niederrheinische Musik-Zeitung

für Kunstfreunde und Künstler.

Herausgegeben von Professor *L. Bischoff.* — Verlag der *M. DuMont-Schauberg*'schen Buchhandlung.

Nr. 45. KÖLN, 9. November 1861. IX. Jahrgang.

Reisebriefe von F. Mendelssohn Bartholdy.

II.

(I. S. Nr. 44.)

Von Italien reis'te Mendelssohn durch die Schweiz nach München zurück und von da über Düsseldorf, um Immermann zu besuchen, auf den er seine Hoffnung für einen Operntext setzte, nach Paris. Auf seinen Wanderungen zu Fuss durch das Alpenland schickt er von Ende Juli bis zum 5. September 1831 Briefe und ein Stück Tagebuch (S. 209—271) an die Seinigen. Nach zwei Briefen aus München, wo er bei Hofe spielte und ein grosses Concert gab, die *A-moll*-Sinfonie und die Ouverture zum Sommernachtstraum aufführte, das *G-moll*-Concert spielte und zum Schlusse über *Non più andrai* phantasirte*), enthält die Sammlung eilf Briefe aus Paris vom 19. December 1831 bis 31. März 1832**). Diesen schliessen sich Auszüge aus einigen Briefen aus London vom 27. April bis 1. Juni 1832 an (S. 331—340).

Ich hole nach, was ich in dem vorigen Abschnitte, wo ich den Leser gleich nach Rom zu Mendelssohn führte, vergessen habe, dass die Reise zunächst von Berlin nach Weimar ging, dann über München, Linz, Pressburg, nach Venedig und von da über Florenz nach Rom. Aus den genannten Orten sind vom 31. Mai bis 30. October 1830 Briefe da (S. 1—45), unter denen die drei ersten über den Aufenthalt in Weimar und bei Göthe die anziehendsten sind.

Ausser dem lebhaften Interesse, welches die Briefe der ganzen Sammlung für alle darin berührten Gegenstände anregen, bleibt doch die Hauptsache für uns und die zukünftigen Leser die Charakteristik Mendelssohn's selber, welche sich nach und nach aus diesen Mittheilungen in einer Weise offenbart, die wohl einzig in ihrer Art in der biographischen Literatur sein dürfte. Denn was sind — in Bezug auf Wahrheit und natürlichen Erguss der Empfindung und der Ueberzeugung — alle Selbstbiographieen, Bekenntnisse, und wie sie sonst heissen mögen, gegen diese Briefe eines Jünglings an seine Eltern und Geschwister, die, ohne dass er selbst jemals bei dem Schreiben derselben nur eine Ahnung davon haben konnte, jetzt aus dem innersten Heiligthume der Familie ans Licht der Welt treten! Wenn bei anderen Aufzeichnungen und späteren Ueberarbeitungen von Erlebnissen und Anschauungen bedeutender Männer durch sie selbst die Reflexion eine grosse Rolle spielt, bedingt von tausend Rücksichten auf ihre Stellung in der Welt und hundert anderen Dingen, welche Einfluss nicht nur auf Mittheilen und Verschweigen, sondern selbst auf die Darstellung haben, so dass „Wahrheit und Dichtung" im Grunde der einzig richtige Titel für sie ist: so strömt hier Alles aus dem reinsten Born der Aufrichtigkeit und Anspruchslosigkeit, und dem überall Maassvollen im Ausdruck der Empfindung und in

*) „Als ich zur Phantasie kam, wurde ich wieder sehr empfangen; der König hatte mir *Non più andrai* als Thema gegeben, und da musste ich denn darauf phantasiren. Ich habe mich recht in meiner Meinung bestärkt, dass es ein Unsinn sei, öffentlich zu phantasiren. Mir ist selten so närrisch zu Muthe gewesen, als wie ich mich da hinsetzte, um meine Phantasie dem Publicum zu produciren. Die Leute waren sehr zufrieden, wollten mit Klatschen gar nicht endigen — riefen mich heraus — die Königin sagte mir alles Verbindliche; aber ich war ärgerlich, denn mir hatte es missfallen, und ich werde es öffentlich nicht wieder thun; es ist ein Missbrauch und ein Unsinn zugleich. Das war also mein Concert am 17. (October 1831), das nun hinter mir liegt. Es waren gegen 1100 Menschen darin, und so können die Armen zufrieden sein (für die der Ertrag bestimmt war) u. s. w. Felix."

**) In einem dieser pariser Briefe (vom 13. Februar 1832) erwähnt er die Vollendung der Walpurgisnacht noch mit folgenden Worten: „Meine *A-moll*-Ouverture ist fertig; sie stellt schlechtes Wetter vor. Eine Einleitung, in der es thaut und Frühling wird, ist auch vor ein paar Tagen beendigt, und so habe ich denn die Bogen der Walpurgisnacht gezählt, die sieben Nummern noch ein wenig ausgeputzt und dann getrost unten: Mailand, im Juli — Paris, im Februar — hingeschrieben. Ich denke, es soll Euch gefallen."

der Wiedergabe der Eindrücke, das niemals die natürliche Einfachheit überschreitet, mithin nirgends gemacht ist, entquillt ein Ton der Wahrheit, der unendlich wohl thut und herzgewinnend ist.

Wenn wir es den Lesern des Buches überlassen wollen, sich die Freude zu machen, das Bild eines hochbegabten Jünglings von seltener Geistesreife vor ihren Augen erwachsen zu sehen, eines Jünglings, der, gesund und frisch an Leib und Seele, sich in der grossen Welt, in der und für die er erzogen, bei Unbeschränktheit der Mittel und jugendlicher Lebenslust ein reines Gemüth und eine hohe Sittlichkeit bewahrt, wenn wir ihnen überlassen, Mendelssohn als Menschen kennen und lieben zu lernen, so wollen wir doch noch den Künstler, der bereits in seiner Jugend als vollständig einig mit sich über den höchsten Zweck seiner Kunst und seiner Aufgabe für dieselbe vor uns hintritt, aus einigen Stellen reden lassen, die ihn dem eiteln und ehrsüchtigen Treiben berühmter Kunstgenossen seiner Zeit und der Gegenwart gegenüber auf eine hohe Stufe stellen.

S. 56. Gestern Mittag bei Bunsen gab es unter Anderen einen deutschen Musiker; o Herr Gott, o Herr Gott, ich wollte, ich wäre ein Franzos! Der Musiker sagte mir: die Musik muss man doch eigentlich alle Tage handhaben. Warum? antwortete ich darauf, und das setzte ihn in Verlegenheit. Er sprach also gleich vom ernsten Streben, und wie doch Spohr gar kein ernstes Streben habe, wie er aber durch mein *Tu es Petrus* ganz deutlich ein ernstes Streben habe durchschimmern sehen. Hätt' es einen Hasen bei Tisch gegeben, so hätt' ich ihn unterdessen aufgefressen; so musst' ich Maccaroni dafür nehmen. Der Kerl hat aber ein Gütchen bei Frascati, und ist eben im Begriff, die Musik niederzulegen; wer doch auch schon so weit wäre!

S. 77. Mich macht es jedesmal innerlichst grimmig, wenn Menschen, die gar keine Richtung haben, sich damit abgeben wollen, über Andere zu urtheilen, die etwas wollen, und sei es das Kleinste, und ich habe desshalb einem Musiker hier neulich in einer Gesellschaft nach Kräften gedient. Der wollte nun gar über Mozart sprechen, und weil Bunsen und seine Schwester Palestrina lieben, suchte er sich bei ihnen dadurch einzuschmeicheln, dass er mich z. B. fragte, was ich denn über den guten Mozart mit seinen Sünden dächte. Ich antwortete ihm aber, ich meinestheils liesse gleich meine Tugenden im Stich und nähme Mozart's Sünden dafür; wie tugendhaft er sei, könne ich aber nicht bestimmen. Die Leute fingen an zu lachen und hatten ihre Freude daran. Dass solch Volk sich nicht einmal vor den grossen Namen scheuen will! Indess ist es ein Trost, dass es in allen Künsten dasselbe ist, da die Maler es hier nicht besser machen. Es sind furchtbare Leute, wenn man sie in ihrem Café Greco sitzen sieht auf den Bänken umher, mit den breiten Hüten auf, grosse Schlächterhunde neben sich, Hals, Backen, das ganze Gesicht mit Haaren zugedeckt, machen einen entsetzlichen Qualm (nur auf der einen Seite des Zimmers), sagen einander Grobheiten; die Hunde sorgen für Verbreitung von Ungeziefer; und so trinken sie Kaffee und sprechen von Tizian und Pordenone, als sässen die neben ihnen und trügen auch Bärte und Sturmhüte! Und wenn ich mein Leben lang nichts weiter thun könnte, so will ich allen denen, die vor ihren Meistern keinen Respect haben, die herzlichsten Grobheiten sagen; dann hätt' ich schon ein gutes Werk gethan.

S. 93. Es fehlt in Italien recht eigentlich an Musikern und an rechtem Sinn. Wir mögen etwas Falsches oder Unmögliches durchsetzen wollen — etwas Anderes ist und bleibt es, und wie mir ein Cicisbeo in alle Ewigkeit etwas Gemeines und Niedriges sein wird, so auch die italiänische Musik. Ich mag zu schwerfällig sein, um beide zu verstehen; es ist mir aber nicht darum zu thun, und als neulich in der Filarmonica nach allem Pacini und Bellini der Cavaliere Ricci mich bat, ihm *Non più andrai* zu begleiten, und als die ersten Noten anfingen und so innerlichst verschieden und himmelweit entfernt von allem Anderen waren, da wurde mir die Sache klar, und es wird sich nicht ausgleichen, so lange es hier blauen Himmel und solch lieblichen Winter gibt, wie diesen. Können die Schweizer doch auch keine schönen Landschaften machen, eben weil sie sie den ganzen Tag vor Augen haben. „*Les Allemands traitent la musique comme une affaire d'état*", sagt Spontini, und das Omen nehme ich an. Neulich sprachen mehrere Musiker hier von ihren Componisten, und ich hörte still zu. Da citirte einer auch den ****, aber die anderen fielen in die Rede und sagten, der sei nicht für einen Italiäner zu rechnen, denn die deutsche Schule klebe ihm immerfort an, und er habe sie nie recht los werden können; daher sei er auch niemals einheimisch in Italien gewesen. Wir Deutschen sagen nun das Umgekehrte von ihm, und es muss fatal sein, sich so *entre deux* ohne Vaterland zu finden. Was mich betrifft, so bleibe ich bei der Fahne; die ist ehrenvoll genug.

S. 121. Du sagst, *** müsse doch etwas in der Kunst wollen; da bin ich gar nicht Deiner Meinung; ich glaube, er will sich verheirathen, und ist eigentlich schlimmer, wie die Anderen, weil er affectirter ist. Ich mag diesen nach aussen gekehrten Enthusiasmus, diese den Damen präsentirte Verzweiflung und die Genialität in Fractur Schwarz auf Weiss ein für alle Mal nicht ausstehen, und wenn er nicht ein Franzose wäre, mit denen es sich immer ange-

nehm leben lässt, und die immer was zu sagen und zu interessiren wissen, so wäre es nicht zum Aushalten.

S. 189. (Aus einem Briefe an Frau von Pereira in Wien. Genua, im Juli 1831.) Im Anfange wollte ich nicht eher antworten, bis ich Deinen Auftrag erfüllt und die nächtliche Heerschau componirt hätte, und nun sollte ich wieder anfangen, um Verzeihung zu bitten, dass ich es nicht gethan; aber es ist damit eine eigene Sache. — Ich nehme es mit der Musik gern sehr ernsthaft, und halte es für unerlaubt, etwas zu componiren, das ich eben nicht ganz durch und durch fühle. Es ist, als sollte ich eine Lüge sagen; denn die Noten haben doch einen eben so bestimmten Sinn, wie die Worte, vielleicht einen noch bestimmteren. — Nun scheint es mir überhaupt unmöglich, ein beschreibendes Gedicht zu componiren. Die Masse von Compositionen der Art beweis't nicht gegen, sondern für mich, denn ich kenne keine gelungene darunter. Man steht in der Mitte zwischen einer dramatischen Auffassung oder einer bloss erzählenden Weise: der Eine lässt im Erlkönig die Weiden rauschen, das Kind schreien, das Pferd galoppiren, — der Andere denkt sich einen Balladensänger, der die schauerliche Geschichte ganz ruhig vorträgt, wie man eine Gespenster-Geschichte erzählt. Das ist noch das Richtigste (Reichardt hat es fast immer so genommen), aber es sagt mir doch nicht zu; die Musik steht mir im Wege; es wird mir phantastischer zu Muthe, wenn ich solches Gedicht im Stillen für mich lese und mir das Uebrige hinzudenke, als wenn ich es mir vormalen oder vorerzählen lasse.

Die nächtliche Heerschau nun erzählend aufzufassen, geht nicht, denn es spricht eben keine bestimmte Person; und den Balladen-Ton hat das Gedicht gar nicht; es kommt mir mehr wie eine geistreiche Idee, als wie ein Gedicht vor; mir ist, als hätte der Dichter selbst nicht an seine Nebelgestalten geglaubt. — Nun hätte ich es freilich beschreibend componiren können, wie es Neukomm und Fischhof in Wien gethan; — ich hätte einen originellen Trommelwirbel im Bass und Trompetenstösse im Discant und sonst allerlei Spuk anbringen können, — dazu habe ich aber wieder meine ernsthaften Töne zu lieb; so etwas kommt mir immer vor wie ein Spass, etwa wie die Malereien in den Kinderfibeln, wo man die Dächer knallroth anstreicht, damit die Kinder merken, dass es ein Dach sein soll. Und etwas Halbes, etwas, das mir selbst nicht gefiele, hinzuschreiben und fortzuschicken, würde Dir gegenüber, der ich immer das Beste geben möchte, um so weniger gegangen sein. . . . .

S. 193. Frau Dorothea von Ertmann (in Mailand, Juli 1831) nahm mich sehr freundlich auf, war auch sehr gefällig, spielte mir gleich die *Cis-moll*-Sonate von Beethoven vor und dann die aus *D-moll*. Der alte General, der nun in seinem grauen, stattlichen Commandeurrock mit vielen Orden erschien, war ganz glücklich und weinte vor Freuden, weil er seine Frau so lange nicht hatte spielen hören; es sei in Mailand kein Mensch, der so was anhören wolle. Sie sprach von dem *B-dur*-Trio, dessen sie sich nicht entsinnen könne. Ich spielte es und sang die Stimmen dazu; das machte dem alten Ehepaare viel Freude, und so war die Bekanntschaft geschlossen. Seitdem sind sie nun von einer Freundlichkeit gegen mich, die mich beschämt. Der alte General zeigt mir die Merkwürdigkeiten von Mailand. Nachmittags holt Sie mich im Wagen ab, um auf den Corso zu fahren; die Abende bis 1 Uhr machen wir Musik; gestern früh führten sie mich in die Umgegend spaziren, Mittags musste ich da essen, Abends war Gesellschaft da, und dazu sind es die angenehmsten, gebildetsten Leute, die man sich denken kann, Beide in einander verliebt, als seien sie Brautleute, und sind doch schon vierunddreissig Jahre verheirathet. Sie spielt die Beethoven'schen Sachen sehr schön, obgleich sie seit langer Zeit nicht studirt hat; oft übertreibt sie es ein wenig mit dem Ausdruck und hält so sehr an und eilt dann wieder; doch spielt sie wieder einzelne Stücke herrlich, und ich denke, ich habe etwas von ihr gelernt. Wenn sie so zuweilen gar nicht mehr Ton herausdrücken kann und nun dazu zu singen anfängt, mit einer Stimme, die so recht aus dem tiefsten Innern heraufkommt, so hat sie mich oft an Dich, o Fanny, erinnert, obwohl Du ihr freilich weit überlegen bist. Als ich gegen das Ende des Adagio des *B-dur*-Trio kam, rief sie: „Das kann man vor Ausdruck gar nicht spielen!" und das ist wirklich wahr von dieser Stelle. Den folgenden Tag, als ich zum zweiten Male da war und ihnen die *C-moll*-Symphonie vorspielte, wollte sie durchaus, ich solle mir den Rock ausziehen, weil es heiss wäre. Zwischendurch bringt er die schönsten Geschichten von Beethoven, wie er Abends, wenn sie ihm vorspielte, die Lichtputze zum Zahnstocher gebraucht habe u. s. w. Sie erzählte, wie sie ihr letztes Kind verloren habe, da habe der Beethoven erst gar nicht mehr ins Haus kommen können; endlich habe er sie zu sich eingeladen, und als sie kam, sass er am Clavier und sagte bloss: „Wir werden nun in Tönen mit einander sprechen", und spielte so über eine Stunde immer fort, und, wie sie sich ausdrückte: „er sagte mir Alles und gab mir auch zuletzt den Trost". Kurz, mir ist wieder einmal so wohl zu Muthe geworden und so behaglich, und ich brauche so gar nicht zu schminken oder zu schweigen, sondern wir verstehen uns so prächtig über Alles! Sie hat gestern die Sonate mit Violine an Kreutzer gespielt; als aber der Begleiter, ein österreichischer Dragoner-Officier, im Anfange des Adagio eine lange Verzie-

rung *à la* Paganini machte, da schnitt ihm der alte General eine solche entsetzliche Grimasse, dass ich vor Lachen bald vom Stuhle gefallen wäre.

S. 197. Aus zwei Briefen an Ed. Devrient (1831, im Juli und August). Du machst mir Vorwürfe, dass ich schon 22 Jahre und doch noch nicht berühmt sei; ich kann darauf nichts Anderes antworten, als: wenn Gott gewollt hätte, dass ich zu 22 Jahren berühmt sein sollte, so wäre ich es wahrscheinlich schon geworden; ich kann nichts dafür; denn ich schreibe eben so wenig, um berühmt zu werden, als ich schreibe, um eine Capellmeister-Stelle zu erhalten. Es wäre schön, wenn sich Beides einfinden wollte; so lange ich aber nicht gerade verhungere, so lange ist es Pflicht, zu schreiben, was und wie mir es ums Herz ist, und die Wirkung davon dem zu überlassen, der für mehr und Grösseres sorgt. Nur daran denke ich immer mehr und aufrichtiger, so zu componiren, wie ich es fühle, und noch immer weniger äussere Rücksichten zu haben; und wenn ich ein Stück gemacht habe, wie es mir aus dem Herzen geflossen ist, so habe ich meine Schuldigkeit dabei gethan; ob es nachher Ruhm, Ehre, Orden, Schnupftabaks-Dosen u. dergl. einbringt, kann meine Sorge nicht sein. Meinst Du aber, ich hätte in dem Ausbilden meiner Compositionen oder meiner selbst etwas vernachlässigt oder versäumt, so sage mir genau und klar, was das ist und worin es besteht. Es wäre freilich ein schlimmer Vorwurf. Du willst, ich solle nur Opern schreiben, und hätte Unrecht, es nicht schon längst gethan zu haben. Ich antworte: Gib mir einen rechten Text in die Hand, und in ein paar Monaten ist er componirt; denn ich sehne mich jeden Tag von Neuem danach, eine Oper zu schreiben; ich weiss, dass es etwas Frisches, Lustiges werden kann, wenn ich es jetzt finde; aber eben die Worte sind nicht da. Und einen Text, der mich nicht ganz in Feuer setzt, componire ich nun einmal nicht. Wenn Du einen Mann kennst, der im Stande ist, eine Oper zu dichten, so nenne ihn mir um Gottes willen; ich suche nichts Anderes. Aber bis ich nun einen Text habe, soll ich doch nicht etwa lieber nichts thun (auch wenn ich es könnte)? Und dass ich gerade jetzt mehrere geistliche Musiken geschrieben habe, das ist mir eben so Bedürfniss gewesen, wie es einen manchmal treibt, gerade ein bestimmtes Buch, die Bibel oder sonst was zu lesen, und wie es einem nur dabei recht wohl wird. Hat es Aehnlichkeit mit Seb. Bach, so kann ich wieder nichts dafür, denn ich habe es geschrieben, wie es mir zu Muthe war; und wenn mir einmal bei den Worten so zu Muthe geworden ist, wie dem alten Bach, so soll es mir um so lieber sein. Denn Du wirst nicht meinen, dass ich seine Formen copire, ohne Inhalt; da könnte ich vor Widerwillen und Leerheit kein Stück zu Ende schreiben. Ich gehe nun nach München, wo sie mir eine Oper anboten, um zu sehen, ob da ein Mensch als Dichter ist; denn nur einen Menschen möchte ich, der ein Bisschen Gluth und Talent hätte; ein Riese braucht es gar nicht zu sein; und finde ich da keinen, so mache ich vielleicht Immermann's Bekanntschaft bloss desswegen; und ist der auch nicht der Mann, so versuch' ich es in London. Es kommt mir immer vor, als fehle noch der rechte Kerl; aber was soll ich thun, um ihn herauszufinden? Im Hotel Reichmann wohnt er nicht, und nebenan auch nicht, und wo sonst? Darüber schreib' mir einmal. Obgleich ich glaube, dass uns der liebe Herrgott Alles, also auch Opern-Texte, zuschickt, sobald wir es brauchen, so müssen wir dabei doch unsere Schuldigkeit thun und uns umsehen, und ich wollte, der Text wäre schon da!

S. 201. Wenn Du es erreichst, nicht Sänger, Decorationen und Situationen, sondern Menschen, Natur und das Leben Dir zu denken und hinzustellen, so bin ich überzeugt, dass Du die besten Opern-Texte schreiben wirst, die wir haben; denn wenn einer die Bühne so kennt, wie Du, so kann er schon nichts Undramatisches schreiben, und ich wüsste auch gar nicht, was Du von Deinen Versen anders wolltest. Ist es von innen heraus für die Natur und die Musik gefühlt, so sind die Verse musicalisch, wenn sie sich auch im Textbuche noch so hinkend ausnehmen; schreib' dann meinethalben Prosa, — wir wollen es schon componiren. Aber wenn Form in Form gegossen werden soll, wenn die Verse musicalisch gemacht und nicht musicalisch gedacht sind, wenn äusserlich in schönen Worten eingebracht werden soll, was innerlich an schönem Leben fehlt — da hast Du Recht —, das ist eine Klemme, aus der kein Mensch herauskommen kann. Denn so gewiss reines Metrum, gute Gedanken, schöne Sprache noch immer kein schönes Gedicht machen, ohne einen gewissen Blitz der Poesie, der durchs Ganze geht, so gewiss kann nur durch das Gefühl des Lebens in allen Personen eine Oper vollkommen musicalisch und am Ende auch vollkommen dramatisch werden.

S. 256. (An W. Taubert, 1831.) Ich wünsche mir nichts mehr, als eine rechte Oper. Wo aber der Text herkommen soll, weiss ich noch weniger seit gestern Abend, wo ich zum ersten Male seit mehr als einem Jahre ein deutsches Aesthetik-Blatt wieder in die Hände bekam. Gott sei bei uns! Ich musste den gespreizten Menzel verdauen, der damit auftrat, bescheidentlich Göthe schlecht zu machen, und den gespreizten Grabbe, der bescheidentlich Shakespeare schlecht machte, und die Philosophen, die Schiller doch zu trivial finden! Ist Ihnen denn dies neuere hochfahrende, unerfreuliche Wesen, dieser widerwärtige Cynismus auch so fatal, wie mir? Und sind Sie

mit mir Einer Meinung, dass es die erste Bedingung zu einem Künstler sei, dass er Respect vor dem Grossen habe, und sich davor beuge und es anerkenne, und nicht die grossen Flammen auszupusten versuche, damit das kleine Talglicht ein wenig heller leuchte? Wenn einer das Grosse nicht fühlt, so möchte ich wissen, wie er es mich will fühlen lassen; und wenn all' die Leute mit ihrer vornehmen Verachtung endlich selbst nur Nachahmungen dieser oder jener Aeusserlichkeit hervorzubringen wissen, ohne Ahnung von jenem freien, frischen Schaffen, unbesorgt um die Leute und die Aesthetik und die Urtheile und die ganze andere Welt: — soll man da nicht schimpfen?

S. 285. (An seinen Vater. Paris, 19. December 1831. — Man hatte Mendelssohn in München den Auftrag gegeben, eine Oper für das Hoftheater zu schreiben. Er hatte sich wegen des Textes an Immermann in Düsseldorf gewandt. Der Vater missbilligte dies, hielt Immermann für unfähig, eine Oper zu schreiben, und schlug vor, Mendelssohn solle sich von einem französischen Dichter einen Text machen lassen und diesen übersetzt für München componiren.)

Ich glaubte vollkommen zu Deiner Zufriedenheit zu handeln, wenn ich ihm mein Anliegen eröffnete. Dazu kam nun noch, dass ich mich nach neueren Sachen, die er mir vorlas, nochmals überzeugt hatte, dass er wirklich ein Dichter sei; ferner, dass ich mich bei gleicher Wahl immer lieber für den deutschen als den französischen Text entscheiden würde, und endlich, dass er ein Sujet genommen hat, welches mir lange schon im Sinne war, und welches auch (wenn ich nicht irre) Mutter zu einer Oper sich gewünscht: den Sturm von Shakespeare. So war ich denn sehr froh darüber, und es sollte mich nun doppelt gereuen, wenn Ihr nicht einverstanden wäret mit dem, was ich gethan. Nach Allem, wie ich Immermann kenne, habe ich Grund, einen vortrefflichen Text zu erwarten. Was ich von seiner Einsamkeit sagte, bezieht sich nur auf sein inneres Leben und Treiben; sonst weiss er sehr genau, wie es in der Welt jetzt zugeht, was die Leute wollen, wie viel man ihnen geben soll; — vor allen Dingen aber ist er ein Künstler: das ist die Hauptsache. Doch brauche ich nicht zu sagen, dass ich keinen Text componiren kann und werde, den ich nicht für gut halte, und der mich nicht erwärmt. Dazu gehört denn auch sehr wesentlich, dass Ihr damit einverstanden seid. Ich werde mir ihn genau überlegen, ehe ich an die Musik gehe; namentlich das Dramatisch-Interessirende oder (im guten Sinne) das Theatralische daran werde ich Euch natürlich sogleich mittheilen, kurz, die Sache so ernsthaft nehmen, wie sie ist.

Einen französischen Text übersetzt zu componiren, scheint mir aus mehreren Gründen nicht ausführbar. Vor allen Dingen ist mir, als billigtest Du sie mehr nach dem Erfolge, den sie haben, als nach ihrem wirklichen Werthe. Auch weiss ich mich zu erinnern, wie unzufrieden Du mit dem Sujet der Stummen, einer verführten Stummen, des Wilhelm Tell, der mit Kunst langweilig gemacht ist, u. s. w. gewesen bist. Der Erfolg aber, den sie über ganz Deutschland haben, hängt gewiss nicht davon ab, dass sie gut oder dramatisch sind, denn Tell ist keines von beiden, sondern davon, dass sie aus Paris kommen und dort gefallen haben. Allerdings ist ein Weg, in Deutschland anerkannt zu werden, der über Paris und London; doch ist er nicht der einzige; das beweis't nicht allein der ganze Weber, sondern sogar auch Spohr, dessen Faust jetzt hier zur classischen Musik gerechnet und nächste Saison in der grossen Oper in London gegeben wird. Ich könnte ihn auch auf keinen Fall einschlagen, da mir meine grosse Oper für München bestellt ist und ich den Auftrag angenommen habe. Versuchen will ich es also in Deutschland und dort bleiben und wirken, so lange ich da wirken und mich erhalten kann; denn das ist freilich die erste Pflicht. Kann ich das nicht, so muss ich wieder fort und nach London oder Paris, wo es leichter geht. Kann ich es aber in Deutschland, so sehe ich freilich, wie man anderswo besser bezahlt und mehr geehrt wird, auch freier und lustiger lebt, wie man aber in Deutschland immer fortschreiten, arbeiten und niemals ausruhen muss. Und zum Letzten halte ich mich. Jeder der neuen hiesigen Texte, zum ersten Male in Deutschland auf die Bühne gebracht, würde meiner Ueberzeugung nach nicht den geringsten Erfolg gehabt haben. Dazu kommt noch, dass der Hauptpunkt bei ihnen allen gerade einer von denen ist, in denen man, wenn sie auch die Zeit verlangt, und wenn ich auch vollkommen einsehe, dass man im Ganzen genommen mit der Zeit, nicht gegen sie gehen müsse, sich ihr geradezu entgegen stellen soll: es ist der der Unsittlichkeit. Wenn in *Robert le diable* die Nonnen eine nach der anderen kommen und den Helden zu verführen suchen, bis es der Aebtissin endlich gelingt; wenn der Held durch einen Zauber ins Schlafzimmer seiner Geliebten kommt und sie zu Boden wirft, in einer Gruppe, über die das Publicum hier klatscht und in ganz Deutschland vielleicht nachklatschen wird, und wenn sie ihn dann in einer Arie um Gnade bittet; wenn in einer anderen Oper das Mädchen sich auskleidet und dabei ein Lied singt, wie sie morgen um diese Zeit verheirathet sein werde: — es hat Effect gemacht, aber ich habe keine Musik dafür. Denn es ist gemein, und wenn das heute die Zeit verlangte und nothwendig fände, so will ich Kirchenmusik schreiben.

Concert in Mülheim an der Ruhr.

Den 27. October 1861.

So erfreulich die immer mehr Boden gewinnende Verbreitung des Geschmacks an musicalischen Aufführungen auch in den weniger volkreichen Städten der preussischen Rheinprovinz im Allgemeinen ist, so ist es uns doch nicht wohl möglich, alle Kundgebungen derselben im Einzelnen zu verfolgen. Wenn wir durch Besprechung des Concertes in Mülheim an der Ruhr eine Ausnahme machen, so geschieht es desshalb, weil in demselben ein neues Gesangwerk, das den ganzen Abend füllte, von dem dortigen Musik-Director Herrn Hubert Engels componirt, zu welchem Moriz Hartmann das Gedicht geliefert hat, aufgeführt wurde.

Wir müssen bei dieser Gelegenheit die alte Klage wiederholen, dass unsere Componisten bei der Wahl oder Annahme von Texten zu Gesangstücken in der Regel ohne die gehörige Kritik verfahren, welche doch dem Musiker dem Dichter gegenüber nothwendig zusteht. Es mag sein, dass die meisten deutschen Dichter ihre Verse für unantastbar halten und in jedem Striche des Tonkünstlers durch diese oder jene Strophe, ja, in jedem Wunsche der Aenderung, Weglassung oder Hinzufügung einen Frevel gegen ihr Werk erblicken, das ihrem Haupte, wie die gerüstete Minerva dem Jupiter, fix und fertig entsprungen. Allein der Musiker muss sich daran nicht kehren und sich nicht scheuen, den Dichter auf die Erfordernisse seiner Kunst aufmerksam zu machen, denn es ist nun einmal nicht anders: der Text bleibt — und wenn er noch so schön und poetisch in Stoff und Ausdruck ist — für ein grösseres Gesangwerk doch immer nur das Mittel zum Zwecke. Der umgekehrte Grundsatz, der die Musik zur Uebersetzerin des Wortes in Töne, zur Magd der Poesie macht, hat bis jetzt noch keine thatsächlichen Beweise für seine Richtigkeit geliefert.

Das Gedicht von M. Hartmann: „Der Untergang von Keris", rührt wohl aus der Zeit her, in welcher sich Hartmann mit den Sagen und Volks-Poesieen der Bretagne vorzugsweise beschäftigte. Es steht durch seinen halb weltlichen, halb religiösen Inhalt in der Mitte zwischen Oratorium und Cantate. Gradlon, der König der Stadt Keris oder Is (wie sie im Gedichte selbst heisst), ist vom heiligen Gwenole mit seinem Volke zum Christenthume bekehrt worden. Er hat aber auch den Weinbau in der Bretagne eingeführt, und daraus entsteht Unheil. Ein Theil des Volkes, an dessen Spitze Dahüt, die eigene Tochter des Königs, und ihr Buhle Alran, versinkt wieder in den Rausch des Wohllebens und der heidnischen Freuden; der heilige Gwenole prophezeit vergebens den Untergang, denn Dahüt stiehlt ihrem Vater im Schlafe „das goldene Schlüsselein", das vermeintlich die Pforte zu den unterirdischen Schätzen des Königs erschliesst. Als aber Alran diese öffnet — sie schloss das Thor in dem Meeresdamme —, braus't die Flut unaufhaltsam herein und verschlingt die Stadt mit den Sündern, während die Gerechten mit Gwenole und dem Könige gerettet werden und Gott preisen.

Die Gegensätze der Schwelger und der Frommen, die hereinbrechende Katastrophe, am Schlusse die Rettung der Gerechten bieten gute musicalische Situationen dar, während mit Ausnahme des Liedes des Wächters: „O Mitternacht", welches ein hübscher lyrischer Erguss ist, von den Einzelgesängen das Gleiche nicht gesagt werden kann. Mit dem Ausdruck darf man es auch nicht genau nehmen, was Dinge wie: „Zürne nicht, Dass im Gedicht (?) Die Rebe unsre Lust erhebe" — „schleich' auf stillen Sohlen" u. s. w. zeigen. Wer aber kann folgenden Schluss der Prophezeiung des Heiligen componiren:

> Wer Fisch verzehrt, ihr Prassersungen,
> Wird werden wie der Fisch verzehrt,
> Und wer verschlingt, der wird verschlungen!
> Wer Wein trinkt aus dem Gold, dem klaren (?),
> Wird Wasser trinken, wie ein Fisch,
> Und wer nicht weiss, der wird erfahren (!).

Das ist denn doch z. B. eine Stelle, die der Musiker pflichtmässig streichen musste; denn sie mag componirt werden, wie sie wolle, sie wird immer ans Possierliche streifen.

Herr Engels hat auf diesen Text eine Musik von dreissig meist ziemlich langen Nummern in zwei Abtheilungen geschrieben, und sie bekundet nicht nur ein gediegenes Streben nach hohem Ziele und einen ernsten, höchst ehrenwerthen Fleiss, sondern auch eine, wenn auch nicht überall reich quellende, doch mannigfaltige und oft bedeutende Erfindungsgabe, die sich nur noch mehr abklären muss, nebst musicalischem Wissen und einer regelrechten Handhabung der Form. Am besten sind ihm die leidenschaftlichen Gesammt-Chöre gelungen, weniger die düsteren Männerchöre, die zu monoton sind. Zu den ersteren gehören gleich zu Anfang das üppige Gelage der schwelgenden Hofleute, der Doppelchor der Sünder und der Frommen am Schlusse des ersten Theiles; im zweiten Theile der wilde, charakteristische Chor: „Verflucht sei alle Busse — Nicht wollen wir scheiden von Göttern der Lust" u. s. w.; der Chor des Volkes: „Wehe! mit wilder Wuth bricht ein die Flut", in welchem der Untergang der Stadt im Meere geschildert wird, dann das Solo mit Chor: „Es ist der Geist des Herrn, der ob den Wassern schwebet", und der fugirte Schlusschor der Geretteten: „Herr, Du bist der ewig Weise!"

Von den Solostücken können wir nur das Lied des Wächters (Tenor) und das Quartett für vier Frauenstimmen (nach dem Chor, der die Ueberflutung schildert) auszeichnen. Die übrigen haben uns weniger angesprochen. Dass der König als Tenor behandelt ist (Alran, der Geliebte der Tochter, ist Bariton, der Heilige Bass), ist ein Missgriff, den Halévy's Eleazar nicht entschuldigen kann.

Die Behandlung des Orchesters dünkt uns im Ganzen zu voll und dick; es scheint, als habe der Componist durch die Instrumente neben dem Gesange zu viel sagen wollen — einer von den Fehlern der Neueren, während die mancherlei anderen Fehler, namentlich der Neuesten, in Zusammenstellung widerhaariger Accorde und quälender Vorhalte hier glücklich vermieden sind. Um über das Zuviel und Zuwenig der Instrumentirung beim Gesange ins Klare zu kommen, kann man den jüngeren Componisten nur das Studium Mozart'scher Partituren, hauptsächlich von „Figaro's Hochzeit", empfehlen. Freilich dürfen wir nicht verschweigen, dass die Ausführung des Werkes gerade im Orchester sehr mangelhaft war, während der Chor und die Solisten alles Lob verdienten, und der erstere sehr anerkennungswerthe Beweise von dem Eifer der Mitglieder und von dem Directions-Talente und dem Fleisse des Dirigenten, Herrn Engels, gab.

Concert des kölner Männergesang-Vereins.

Am Dinstag den 5. d. Mts. gab der **Männergesang-Verein** ein grosses Vocal- und instrumental-Concert unter Leitung seines Dirigenten **Franz Weber**. Auf dem Programm prangte zum ersten Male: „**Unter dem Protectorate Sr. Majestät des Königs Wilhelm I. von Preussen.**" Ein Theil der Einnahme war zu den wohlthätigen Zwecken der „Meisterschaft" bestimmt.

Beethoven's Egmont-Ouverture und Cherubini's Ouverture zu den Abencerragen wurden vom städtischen Orchester sehr gut ausgeführt; in der ersteren haben wir die charakteristische Accentuation des letzten Viertels **vor** dem Eintritt des guten Tacttheils des Haupt-Thema's fast noch nie so richtig gehört.

Der Verein sang in der ersten Abtheilung drei Lieder (von **Franz Otto**, **C. M. von Weber** und **F. Mendelssohn**) und „Die Sturmesmythe" von Lenau, von **F. Lachner** für Männerchor und vollständiges Orchester zum Feste in Nürnberg componirt; in der zweiten Abtheilung die Cantate „An das Vaterland" von Wolfg. Müller, componirt für Nürnberg von **Ferd. Hiller**.

In dem Vortrage der Lieder zeigte der Verein einmal wieder zur Freude aller Freunde des Männergesangs seine Meisterschaft im schönsten Lichte, sowohl im Gesammttone als im Ausdruck. Das Wort Präcision ist viel zu wenig sagend, um die vollendete Uebereinstimmung Aller, wie eines einzigen Sängers, zur Darstellung jeder, auch der feinsten Farbengebung im Ausdrucke, so zu bezeichnen, wie diese Masse von Sängern sie zu Gehör bringt. Und dabei die Reinheit und der gebildete Ton — nichts Rauhes, nichts Hartes, Eckiges darin —, mit Einem Worte: eine **künstlerische** Leistung, zeugend von dem Ernste, mit dem der Verein seine Aufgabe verfolgt.

Die beiden Fest-Compositionen waren ebenfalls sehr sorgfältig studirt und wurden recht gut ausgeführt. Lachner's Composition ist ausserordentlich ansprechend und höchst geschickt gemacht; der alte gewiegte Meister sieht überall daraus hervor. Die Instrumentirung ist vortrefflich und muss alle diejenigen versöhnen, welche vom Orchester beim Männergesange nichts wissen wollen. Uns scheint gerade die Anwendung der Saiten-Instrumente, namentlich auch der Violinen, der Begleitung von Männerchören sehr angemessen, weil sie in ihrer Ton-Region über die tiefere der Männerstimmen einen helleren Duft verbreiten, welcher der Monotonie der letzteren ihre dunklere Farbe nimmt. **F. Hiller's** Cantate ist bloss mit Begleitung von Blech-Instrumenten geschrieben, was gewiss bei grossen Massen von Sängern, für welche die Composition ja auch bestimmt war, ganz zweckmässig ist, wie auch Mendelssohn sein Gesangstück „An die Künstler", das er für das grosse deutsch-vlämische Sängerfest in Köln geschrieben hat, ebenfalls nur von Blech-Instrumenten begleiten liess. Es ist aber natürlich, dass diese Begleitung in einem kleineren Concertsaale keine gute Wirkung macht, weil sie eben zu viel Wirkung macht. Die Composition ist eine schätzenswerthe Bereicherung der Literatur für Männergesang; die ersten und letzten Strophen, in denen das Gedicht dem Musiker geeigneten Stoff bietet, sind schwung- und wirkungsvoll, das Ganze ist aber zu lang, wovon namentlich der mittlere Abschnitt, der nicht wohl anders als declamatorisch gehalten werden konnte, trotz einiger genial gedachten Stellen die hauptsächliche Schuld trägt. In Bezug auf das Gedicht verweisen wir auf unsere Bemerkungen in dem obigen Artikel über das Concert in Mülheim an der Ruhr. Auf einen Abriss der deutschen Geschichte Musik zu schreiben, ist eine schwierige Aufgabe.

Fräulein **Amalie Bido** war für die Ausführung von Instrumental-Solo-Vorträgen von dem Vorstande eingeladen worden, und diese bildeten eine grosse Zierde des Concertes. Die jugendliche und liebenswürdige Künstlerin schreitet auf der Bahn des verdienten Ruhmes mit so rüstigen Schritten voran, dass man ihren Triumphen in den Concerten der Städte der Rheinprovinz und Westfalens kaum folgen kann, so sehr häufen sich dieselben. Es freut uns, den glänzenden Berichten aus den Schwesterstädten die vollste Bekräftigung durch Bestätigung des grossen Erfolges geben zu können, den ihr Violinspiel auch hier in Köln errungen hat. Sie spielte das Concert Nr. 1 von **Vieuxtemps**, zunächst den ersten Satz, dann (nach den drei Liedern) die beiden letzten Sätze. Da sie, zuerst eine Schülerin Mayseder's in Wien, ihre höhere Ausbildung der belgischen Schule verdankt, so liegt der Wahl der Compositionen von Vieuxtemps, Leonard u. s. w. eine Art von Pietät zu Grunde, die man nur hochachten kann, zumal da z. B. das genannte Werk von Vieuxtemps durch das Genre der Composition, durch übermässige Länge des Ganzen und Ausdehnung einzelner enorm schwieriger Passagen dem Spieler wahrlich die Gewinnung des Beifalls nicht so leicht macht, wie die Salon- und Virtuosenstücke, durch welche Andere die Menge zu blenden wissen. Das Spiel von Fräulein Bido zeichnet sich durch Reinheit und Fülle des Tones, durch eine vollkommene Sicherheit in Beherrschung alles Technischen und dabei durch eine Kraft und Ausdauer aus, die man dem zarten Geschlechte kaum zutrauen sollte. Von den gewöhnlichen Virtuosen unterscheidet sie sich durch ihre Richtung auf das Ernste und Edle in der Kunst auf höchst vortheilhafte Weise, und ihr Vortrag der Romanze von **Beethoven** im zweiten Theile des Concertes gab uns noch besonders schöne Bürgschaft für ihre richtige Auffassung und seelenvolle Wiedergabe classischer Musik.

Tages- und Unterhaltungs-Blatt.

Berlin. Im Friedrich-Wilhelmstädtischen Theater werden nach Ablauf des Gastspiels des Herrn Wachtel zwei neue Opern deut-

scher Componisten vorgeführt werden: „Die Mühlenhexe" vom k. Musik-Director Neumann in Berlin und „Wiener Carneval" vom k. Musik-Director Engel in Merseburg. Auch ist die komische Oper „Das Gespenst" von Ad. L'Arronge angenommen worden, und der Componist wird die erste Vorstellung dirigiren.

Mainz, 29. October. Unsere Liedertafel in Verbindung mit dem Damengesang-Verein hat gestern ihre Winter-Productionen mit dem herkömmlicher Weise im Theater abgehaltenen Armen-Concerte eröffnet, in welchem das Oratorium „Belsazer" von Händel unter der Leitung des Herrn Rühl zur Aufführung kam. Der Chor leistete in jeder Beziehung Vortreffliches. Herr Schneider von Wiesbaden sang die Partie des Belsazer mit bekannter Meisterschaft und sah sich durch lebhaften Beifall belohnt. Die übrigen Solo-Partieen waren in den Händen vorzüglicher Dilettanten. Auch das Orchester gab sich sichtlich Mühe, der Auffassung des Dirigenten gerecht zu werden, und so machte denn die ganze Aufführung einen recht erquicklichen und befriedigenden Eindruck, und wir sehen mit Vergnügen den folgenden Vereins-Concerten entgegen, die uns hoffentlich recht schöne Genüsse bringen werden.

Das neue Theatergebäude zu Braunschweig, von den Herren Baurath Wolff und Professor Ahlburg erbaut, steht gegenüber dem Steinweg jenseit der Wall-Promenade, auf drei Seiten vom herzoglichen Park umgeben. Der Steinweg ist durch Abbruch und Umbau mehrerer Häuser so weit verbreitert, dass er sich jetzt ganz gerade auf das Theater hinzieht, der davor durchfliessende Oker-Arm ist überbrückt und dadurch unsichtbar. Das Gebäude selbst ist im Grundbau aus Dolomit-Quadern, in den Umfangsmauern aus Quadersteinen von Lutter am Barenberge, während die Innenwände aus Backsteinen aufgeführt sind. Es nimmt eine Grundfläche von ungefähr 41,000 Quadratfuss ein und hat 258½ Fuss Länge, 164 Fuss Breite und 110 Fuss Höhe vom untersten Souterrain bis zur höchsten Dachspitze. Die Bedachung ist Zink. Dem Steinwege gegenüber ist eine bedeckte Unterfahrt mit Balcon; auf dessen Rückwand eine Gruppe: zwei Sphynxe, eine Leier tragend, auf welcher ein Schwan sich befindet, die Vermählung der Dichtkunst mit der Tonkunst darstellend, auf beiden Seiten die Masken der Tragödie und der Komödie. Ausser dem Eingange mit gusseiserner Unterfahrt für den Herzog sind acht Eingangsthüren für das Publicum, drei für das Theater-Personal und zwei zu den Dienstwohnungen für die Theater-Beamten. Die Eingänge zum Parterre, zum ersten und zum zweiten Range befinden sich unter dem Balcon an der westlichen, die zum dritten Range und zur Galerie auf der nördlichen Fronte, jedoch so geordnet, dass alle Billets aus demselben Cassenzimmer verabreicht werden; die Treppen zum ersten und zweiten Range führen jedoch auch noch bis zur Galerie, um in Nothfällen auch benutzt werden zu können. Sämmtliche Corridore, Treppenhäuser, Vistibüle sind feuerfest überwölbt, die Treppen aus Sandstein-Quadern und Eisen. Bei etwaiger Feuersgefahr wird der Zuschauerraum durch einen Eisendraht-Vorhang von der Bühne abgesperrt. Letztere umfasst eine Tiefe von 88 und eine Breite von 84 Fuss, die Prosceniums-Oeffnung erstreckt sich bis zu einer Breite von 46 Fuss. Das Logenhaus erhebt sich in einem Halbmesser von 31½ Fuss; es umschliesst das Parterre und vier Ränge, die amphitheatralisch zurückspringen; das 16 Fuss breite Proscenium, geschmückt mit mehreren allegorischen Figuren, enthält auf beiden Seiten die grossen herzoglichen Logen; die Hof-Loge befindet sich in der Mitte des ersten Ranges. Die Logenränge werden durch gusseiserne Säulen unterstützt und sind mit goldenen Hautreliefs auf weissem Grunde decorirt, die Draperien und Polsterungen der Sitze und Brüstungen sind roth. Das Auditorium, welches ungefähr 1500 Menschen fasst, wird durch einen Kronleuchter von 150 Flammen erhellt; der Plafond zeigt die *al fresco* gemalten Bildnisse der Musen. Die Erleuchtung geschieht durch etwa 1200 Gasflammen, die Heizung sämmtlicher Bühnen- und Zuschauerräume durch Wasserdämpfe. Die Lösch-Vorrichtungen bestehen in den erforderlichen, im Erdgeschosse aufgestellten Wasserhebungs-Maschinen, von denen sich das Rohr-System durch das ganze Haus derartig erstreckt, dass auf jedem Punkte desselben mit Erfolg gespritzt werden kann. Auch die übrigen Localitäten: Probesäle, Foyers, Buffets, Magazin, Werkstätten, sind eben so elegant wie zweckmässig angelegt.

Wien. Hans Schläger, der neue Director des Mozarteums in Salzburg, hat Wien verlassen. Der wiener Männergesang-Verein, dem Schläger als Chormeister durch mehrere Jahre angehörte, veranstaltete dem Scheidenden zu Ehren eine Liedertafel, bei welcher Gelegenheit ihm vom Vorstande des Vereins nach einer herzlichen Ansprache als Andenken der Mitglieder ein werthvoller, mit Diamanten, Smaragden, Rubinen und Amethisten (vorstellend die Vereinsfarben) geschmückter Ring überreicht wurde.

Der talentvolle Componist Christian Seidel ist am 18. September im 30. Lebensjahre in München gestorben.

Am ungarischen Theater in Pesth concertirte dieser Tage der junge Violin-Virtuose Leopold Auer mit grossem Erfolge.

Deutsche Tonhalle.

Für die auf diesseitiges Preis-Ausschreiben vom Februar v. J. eingelaufenen 27 Trio's für Clavier, Violine und Violoncell hatten die Herren Ferd. David in Leipzig, Ferd. Hiller in Köln und Franz Lachner in München die Wahl als Preisrichter gütigst angenommen, und das uns nun vorliegende Ergebniss ihrer Beurtheilung dieser Werke ist folgendes:

Der Preis wurde durch Stimmenmehrheit der Herren Preisrichter Herrn Julius Schapler in Thorn zuerkannt. Das Werk des Herrn Winand Wick, Dom-Musik-Directors in Hildesheim, wurde besonders belobt, und die Werke der Herren Dr. Otto Bach in Wien, Fritz Spindler in Dresden, Emil Büchner, Musik-Directors in Leipzig, und des Fräuleins Emilie Mayer in Stettin, erhielten jedes durch zwei Stimmen Belobungen.

Diejenigen der übrigen Herren Preisbewerber, welche ihre Werke zurück begehren, wollen dieses Verlangen unmittelbar an uns ergehen lassen, und zwar in den nächsten sechs Monaten, da wir für die Werke nicht länger haften können.

Mannheim, den 25. October 1861.

Der Vorstand.

Ankündigungen.

Die Niederrheinische Musik-Zeitung

erscheint jeden Samstag in einem ganzen Bogen mit zwanglosen Beilagen. — Der Abonnementspreis beträgt für das Halbjahr 2 Thlr., bei den K. preuss. Post-Anstalten 2 Thlr. 5 Sgr. Eine einzelne Nummer 4 Sgr.

Briefe und Zusendungen aller Art werden unter der Adresse der M. DuMont-Schauberg'schen Buchhandlung in Köln erbeten.

Verantwortlicher Herausgeber: Prof. *L. Bischoff* in Köln.
Verleger: *M. DuMont-Schauberg*'sche Buchhandlung in Köln.
Drucker: *M. DuMont-Schauberg* in Köln, Breitstrasse 76 u. 78.

Niederrheinische Musik-Zeitung
für Kunstfreunde und Künstler.

Herausgegeben von Professor *L. Bischoff.* — Verlag der *M. DuMont-Schauberg*'schen Buchhandlung.

Nr. 46. **KÖLN, 16. November 1861.** **IX. Jahrgang.**

Die Harmonielehre der neuen Schule.

Bekanntlich hatten die Führer oder Anhänger der Zukunftsmusik im vorigen Jahre das Gelüste gespürt, neben dem ästhetischen und weltphilosophischen Geschwätz, welches ihre bereits entbundenen oder noch in den Wehen begriffenen Kunstgeburten als nie da gewesene Wunderkinder anzukündigen strebte, auch einmal durch musikwissenschaftliches Raisonnement ihre Zeugungsweise darlegen zu lassen und der erstaunten Welt die Gliederung und Gestaltung der dadurch entstandenen Geschöpfe als erwachsen aus einer rationel begründeten, nagelneuen Theorie einzureden.

Ihr allzeit fertiger Herold verkündete darauf Lohn und Ruhm dem Kämpfer, der für die Freiheit der Tonkunst in die Schranken treten und nachweisen würde, dass die Harmonie nie geahnte Fortschritte gemacht und namentlich durch Wagner und Liszt eine ganz neue geworden sei.

Jedermann weiss, dass C. F. Weitzmann dem Rufe folgte und dass seine Schrift gekrönt wurde; — von wem? darauf kommt nichts an, da ohne Zweifel angenommen werden kann, dass die Ueberzeugung des einen Preisrichters Satz für Satz mit der des Verfassers übereinstimmte.

Wir hielten es für überflüssig, kritisches Geschütz gegen ein Gebäude zu richten, das, weil ohne alles Fundament aufgeführt, vor jedem gelinden Windstosse zusammenstürzen musste, freuten uns jedoch, dass andere Blätter — namentlich die „Deutsche Musik-Zeitung" — die Haltlosigkeit des so genannten neuen Harmonie-Systems nachwiesen.

Indess beruhigte sich Herr Weitzmann nicht mit dem errungenen Lorber, zumal da man die Krönung für eine abgekartete Theater-Demonstration hielt, sondern er schickte eine zweite Flugschrift in die Welt: „Die neue Harmonielehre im Streite mit der alten", worin er sich bemühte, die losen Blätter des Kranzes wieder festzunähen und die Krone mit neuem Firniss zu überziehen. Auch dagegen sind S. Bagge und van Bruyk in der „Deutschen Musik-Zeitung" (Nr. 20, 23, 24) in sehr lesenswerthen Artikeln aufgetreten.

Dennoch fehlt es bis jetzt an einer Schrift, welche Weitzmann's so genannte Harmonielehre mit sittlichem Ernste vornimmt, sie Zug um Zug verfolgt und das Ganze als ein falsches Spiel der Welt schlagend vor Augen legt.

Dazu hat sich Herr F. J. Kunkel in Frankfurt am Main entschlossen. Von ihm liegt uns im Manuscript eine ausführliche Abhandlung vor: „Kritische Beleuchtung des Weitzmann'schen Harmonie-Systems, nebst Versuch einer rationellen Entwicklung und Darstellung der Tonarten-Verwandtschaft und ihrer Gradation zwischen *Dur* und *Moll*" — Ein Nachtrag berücksichtigt auch die zweite Schrift von Weitzmann: „Die neue Harmonielehre im Streite mit der alten."

Herr Kunkel tritt hier eben so energisch als gründlich auf. Er charakterisirt gleich von vorn herein seine Schrift als „kunstwissenschaftliche Nachweisung mit Belegen aus älteren musicalischen Schriften (und Noten-Beispielen), dass die Weitzmann'sche „„erklärende Erläuterung und musicalisch-theoretische Begründung der durch die neuesten Kunstschöpfungen bewirkten Umgestaltung und Weiterbildung der Harmonik"" auf Irrthum und Unkenntniss oder absichtlichem Ignoriren der früheren theoretischen Werke beruhen, so wie als gebührende Abwehr gegen die unbegründete Ansicht, als seien die Lehrsätze der bisherigen musicalischen Theorieen zu mangelhaft, um alle vorkommenden harmonischen und melodischen Tongestaltungen erklären zu können."

Der Verfasser hält Wort und gibt in zwölf Abschnitten eine genaue, ins Einzelne gehende Kritik der

Schrift Weitzmann's, dessen Gange er Schritt für Schritt folgt und keinen Fehltritt und keinen Sprung unbemerkt, keinen Widerspruch ungerügt, keinen Winkelzug unaufgedeckt, keine willkürliche Annahme unwiderlegt lässt. So kommt er denn zu folgendem Schlussworte, welches das Ergebniss der ganzen Kritik enthält:

„Mittels unserer Beleuchtung glauben wir aber dagegen zur Evidenz nachgewiesen zu haben: Erstens, dass diese Grundlage des harmonischen Theiles der Zukunftsmusik kein oder doch nur ein höchst mangel- und lückenhaftes System ist, weil die hierzu bedingte *a*) wissenschaftliche Entfaltung und *b*) die logisch-geordnete Folge des Lehrstoffes an vielen Stellen fehlen, um das Werkchen zu einem einheitlichen Ganzen zu erheben. Wir wollen hier, abgesehen von manchem anderen verworrenen Gemenge unklarer Begriffe, falscher Argumentationen, missverstandener Beispiele aus classischen Compositionen, Widersprüche fast aller Art u. s. w., nur noch einmal auf den bereits erwähnten Mangel hindeuten, dass in diesem so genannten Harmonie-System nicht einmal eine Maxime für die Bildung der Accorde angegeben wird, und der Verfasser bei der Aufstellung seines vermeintlichen Systems, resp. bei der ungeschickten Aneinanderreihung der Lehr-Objecte, dem von ihm misskannten Werke Hauptmann's folgte, ohne zu bedenken, dass dem letzteren Buche eine ganz andere Tendenz zu Grunde lag, namentlich die Bildung der Accorde in demselben, so wie noch manches Andere als hinreichend Bekanntes vorausgesetzt werden konnte. Zweitens entbehren die vermeintlichen „Begründungen" entweder das wesentlich Fundamentale, d. h. triftige, haltbare und einleuchtende Beweise, worauf wir ebenfalls mehrfach hingedeutet, so dass jene Bezeichnung geradezu unstatthaft ist, — oder diese sonderbaren Begründungen sind oberflächlich, wie z. B. bei der Entwicklung des Ton-Systems, oder auch verkehrt, wie zum Theil bei der Erklärung der Tonleitern, der Aufstellung der Tonarten-Verwandtschaft, der Gradation derselben u. s. w., wie wir ebenfalls nachgewiesen haben. Drittens ist, obgleich mit einer ungewöhnlich kecken Marktschreierei angekündigt, von einer „„durch die neuesten Kunstschöpfungen bewirkten Umgestaltung und Weiterbildung der Harmonik"" im ganzen Büchlein nichts zu finden, und eben so ist auch die Aufgabe, „„die Gesetze u. s. w. in früheren theoretischen Werken über noch nicht erklärte Zusammenklänge und Accordfolgen zu ergründen"", ganz und gar ungelös't geblieben, denn es kommt in diesem vermeintlichen Harmonie-System auch nicht ein einziger Accord vor, **der nicht seine Erklärung in der älteren Musik-Theorie fände.** Und selbst die Accordfolgen und weiteren Gestaltungen mittels harmoniefremder Töne, so grell und schroff dieselben hier und da vorkommen, sind der alten Musik-Theorie in technischer Beziehung nicht fremd; sie warnt nur vor dem Gebrauche solcher Folgen und resp. Tongestaltungen, weil dieselben dem kunstgebildeten Gehör und einem geläuterten Geschmack missfallen und mit dem Begriffe schöner Tonformationen im Widerspruche stehen. Ueberhaupt ist dann auch mit Ausnahme eines Beispiels von Liszt, welches aber nicht sowohl der ohnehin ganz bekannten Accorde halber, sondern vielmehr wegen der Führungen der Septime und der Terz im Dominant- und verminderten Septimen-Accord herbeigezogen wurde, kein einziges Beispiel von einem Zukunftsmusik-Componisten — den „„anerkannten praktischen Meistern"" —, weder gebracht, noch erklärt oder begründet; es werden nur, freilich nicht selten, Accord-Verbindungen, oft ohne kunstvernünftigen Sinn und Plan, angegeben und von denselben im Allgemeinen gesagt, dass sie „„der neueren Musik angehörende Harmonieen"" seien. Solche anmaasslliche Aneignungen sind aber desshalb noch lange keine Begründungen oder Rechtfertigungen, ja, nicht einmal Nachweisungen, ob solche Errungenschaften von Harmonieen und Accordfolgen nicht schon anderwärts früher vorkamen und als wirkliche Kunstgebilde sich bewährt haben.

„Reiht man dann zu solchem, theils durchaus ungerechtfertigten, theils anmaasslichen Verhalten noch die häufig kundgegebene Geringschätzung gegen die ältere Musik-Theorie, aus welcher man aber gerade das noch Haltbare — wenn nicht ungeschickter Weise verunstaltet — beibehalten oder entnommen, so wie die Aufstellung von Regeln und Beispielen, zuerst als allgemein Gültiges bezeichnet, dann aber wieder vor dem Gebrauche derselben warnt oder das Aufgestellte fast ganz aufhebt; endlich, dass man absichtlich das Auffallendste, Bizarre und Extravagante quasi als musterhafte, harmonische Gestaltungen, und zwar gleich einem Eroberer oder Erfinder, „„mit Recht"" der „„neueren Tonkunst"" einräumt, — so konnte freilich für das neue musicalische Schisma, die Zukunftsmusik, kaum ein Harmonie-System aufgestellt werden, welches diese abnorme Kunstrichtung hätte besser charakterisiren können, als eben die Weitzmann'sche destructive Musiklehre.

„Die „„früheren theoretischen Werke"", welche nach des Verfassers Meinung Zusammenklänge und Accordfolgen unerklärt gelassen, tragen wohl auch mehr oder weniger Spuren der Unvollkommenheit an sich, und wir haben an mehreren Stellen unserer Beleuchtung gegen Unhaltbares und Mangelhaftes mit gleichem Freimuthe uns geäussert,

wie gegen den exorbitanten Charlatanismus im Harmonie-System der Zukunftsmusik; dagegen verfolgen doch alle jene älteren Werke vorwiegend eine instructive Richtung, zielen nicht nach Zerstörung, sondern streben vielmehr nach Verbesserung unserer Musik-Theorie, — welche letztere allerdings nicht wie ein Pilz nach dem Regen plötzlich aus der Erde gewachsen ist, sondern seit Jahrhunderten nach und nach von begabten und hochverdienten Männern geordnet und aufgestellt wurde, und die wohl mit der Zeit auch zu einer immer noch grösseren Vollkommenheit gelangen wird.

„Aber selbst diese Unvollkommenheit unserer Musik-Theorie findet sich gerade am wenigsten im Harmonischen, sondern vielmehr in anderen Zweigen derselben, wovon zu reden hier keine Veranlassung gegeben war; denn jedes rationelle Lehrbuch der Harmonie, Tonsetzkunst, Compositionslehre u. s. w. stellt, worauf wir in unserer Beleuchtung mehrfach hingedeutet, auf Grundlage unseres allgemein angenommenen Ton-Systems und der beiden Ton-Geschlechter bestimmte Principien auf zur Bildung der Accorde, classificirt dieselben in Grund-Accorde und abgeleitete (umgestaltete), in Harmonieen mit chromatischer Erhöhung oder Erniedrigung einzelner Accord-Bestandtheile, ferner in durch die Retardation und durch Anwendung des Orgelpunktes und liegender Stimmen sich bildende Harmonieen und in Zusammenklänge mit Ausschmückung noch anderer harmoniefremder Nebentöne. Das Gebiet des harmonischen Theiles unserer Musik-Theorie ist daher in seinen wichtigsten oder Haupttheilen, wie man sich nach Durchsicht des einen oder des anderen der von uns mehrerwähnten theoretischen Werke selbst und vollkommen überzeugen kann, nicht nur längst entdeckt, sondern auch hinlänglich und tüchtig angebaut, so dass wohl in formeller Beziehung, namentlich in didaktischer oder methodologischer, und, wenn man will, auch in kunstphilosophischer Hinsicht, noch verschiedenartigere andere Systeme sich aufstellen lassen mögen; jedoch in materieller Beziehung dürfte, obgleich die Accord-Formationen und die Accord-Verbindungen in fast unendlicher Mannigfaltigkeit zur Erscheinung kommen können, keine oder kaum eine kunstvernünftig gebildete und verwendbare Tongestaltung vorgeführt werden, die nicht nach den Satzungen unserer seitherigen Musik-Theorie zu erklären wäre."

Auf Herrn Weitzmann werden übrigens die gründlichsten Beweisführungen des Verfassers, wenn sie im Druck erschienen sind, was um der guten Sache der reinen Tonkunst willen sehr zu wünschen ist, keinen Eindruck machen, denn er theilt sowohl die Selbstüberschätzung als die Mittel zur Abwehr aller Kritik mit seinen Herren und Meistern. Er erklärt (in dem „Streit der neuen Harmonielehre" u. s. w.), dass die Aufgabe seiner Preisschrift gewesen, „die harmonischen Freiheiten, die anerkannte Tonmeister wie Beethoven, Schumann, Berlioz, Wagner, Liszt u. A. bereits erkämpft haben, nun auch als rechtlich (?) begründet darzustellen". — Ferner: „dass sein Harmonie-System (?) überhaupt seine Entstehung (?) nur der Ueberzeugung verdanke, dass geweihte Künstler wie Mozart, Beethoven, Schumann, Liszt und Wagner nicht unlogisch schreiben können".

Wie man nun eine so schamlose Schmeichelei gegen Lebende, wie Berlioz, Wagner und Liszt, üben kann, dass man sie in Einem Athem neben Mozart und Beethoven als Geweihte nennt, das lässt sich auch dann kaum begreifen, wenn man weiss, dass Liszt der eigentliche Richter gewesen, der Weitzmann's Schrift gekrönt hat.

Aber eben auf diese Krönung thut sich Weitzmann dreist genug wirklich etwas zu Gut. Er sagt selbst:

„Viele der (in der Versammlung zu Leipzig im Jahre 1859) anwesenden Tonkünstler drückten den Wunsch aus, dass ich selbst mich bei der (wegen jener Schrift zur rechtlichen Begründung der neuen harmonischen Freiheiten) eröffneten Concurrenz betheiligen möchte. Auf meine Erwiderung, dass ich schon als Preisrichter bei dieser Angelegenheit betheiligt sei, wurde mir nachgewiesen, dass in der Einladung zu dieser Concurrenz etwaige Arbeiten der drei Preisrichter nicht ausgeschlossen seien, da, wenn auch einer derselben die Beurtheilung eines bestimmten Werkes ablehnen sollte, den beiden anderen Richtern immer dennoch das Auszeichnen oder Verwerfen desselben frei stehe. Hiedurch ermuthigt, unternahm ich die Ausarbeitung meines Harmonie-Systems, welche das Glück hatte, von den beiden anderen Herren Preisrichtern als die beste erkannt und mit dem Preise gekrönt zu werden."

Ein köstlicher arithmetischer Quinten- oder vielmehr Finten-Cirkel, um die Identität von 2 und 3 zu beweisen! Wer sieht hiernach nicht ein, dass die Dreizahl für jeden Richterspruch nach Stimmenmehrheit unnöthig ist? Ferner, dass die zwei übrigen Collegen gar keine Ahnung davon haben konnten, dass der Ausscheidende ein zweiter Tell war:

„Was Ihr auch thut, lasst mich aus Eurem Rath:
Bedürft Ihr meiner zur bestimmten That —

so will ich mein Harmonie-System Euch vorlegen." — Allein Herr Weitzmann hat vergessen, zu erwähnen, dass der Preisrichter Hauptmann, wie man zu sagen pflegt, den Braten roch, während er geschmort wurde, und sprach:

„Ich erkläre, dass ich's mir verbitte,
Zu sein in Eurem Bunde der Dritte."

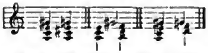
[*]

Hierauf ward Herr Lobe in Aussicht genommen, an dem man neuerdings eine kleine Schwankung oder Schwenkung bemerkt hatte*), und er war glücklicher Weise mit Liszt einig, Herrn Weitzmann zu krönen. Schade, dass nicht auch einer von diesen beiden Collegen ebenfalls concurrirt hat, wodurch Weitzmann, von Neuem ins Richteramt berufen, in einige Verlegenheit gekommen sein dürfte! Komödie über Komödie!

Endlich verlangt Weitzmann für sein Harmonie-System und die Gleichstellung von Wagner und Liszt mit Beethoven gerade so wie diese für sich selbst einen neuen Standpunkt, erklärt die bisherigen kritischen Bedenken für „oberflächliche und grundlose Angriffe" und spricht dem „einseitigen und befangenen Kritiker" jede Befugniss zur Entscheidung der „von ihm angeregten Streitfragen" ab.
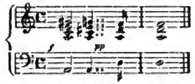
Wenn demnach auch nicht zu erwarten, dass Weitzmann durch die Kritik von seinem „so herrlich weit" vorgeschobenen Standpunkte zurückgebracht werden könne, so ist es doch sehr an der Zeit, dass den jüngeren Musikern namentlich die Augen geöffnet werden, damit sie den Abgrund gewahr werden, in welchen die Verschmähung und Zerstörung der harmonischen Grundgesetze führt, und desshalb empfehlen wir den Verlagshandlungen musicalischer Schriften angelegentlich die Veröffentlichung von F. J. Kunkel's kritischer Beleuchtung des Weitzmann'schen Systems. Die ganze Schrift enthält mit dem Anhang nur 56 geschriebene Folioseiten; die Kosten der Herausgabe können also kaum in Betracht kommen gegenüber der zu erwartenden Theilnahme und dem Nutzen für vernunftgemässe Kunstlehre.

*) J. C. Lobe sagt in dem Anhang, „Aphorismen" zu seinem Lehrbuche der musicalischen Composition, 1. Auflage, S. 431, über den Vierklang auf der ersten Stufe der *Moll*-Tonleiter: „Z. B. der Sept-Accord der ersten Stufe in *Moll*:



„Wer kann wissen, ob nicht ein künftiger Tondichter eine dieser Harmoniefolgen, selbst ohne Vorbereitung angeschlagen, für irgend einen besonderen Ausdruckszweck, zu irgend einer herben, bitteren, in das Gemüth (soll heissen: ins Gehör!) schneidenden Gefühls-Nuance wirkungsvoll zu benutzen weiss; ob nicht einer eine Periode oder gar ein Stück in folgender Weise anzufangen sich gedrungen fühlen mag:

a.



„Oder gemildert durch einen vorhergehenden Accord:

b.
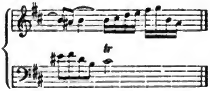


„Freilich wird man das *gis* (in b) für eine Durchgangsnote erklären wollen, aber ich sehe die Nothwendigkeit davon nicht ein, da man dieselbe Harmonie (bei a) als selbstständigen Accord gelten lassen muss." — Dieser ganze Passus könnte auch in Weitzmann's Schrift stehen, und die Lehre „von dem wirkungsvollen Ausdruck einer bitter ins Gemüth schneidenden Gefühls-Nuance" durch einen gehörwidrigen Accord, mithin der Grundsatz: je hässlicher, desto besser, — wird der neuesten Schule sehr willkommen sein und eine längst vermisste Ergänzung der Theorie vom Schönen in der Kunst darbieten! — Vergl. unten: „An Herrn J. C. Lobe."

An Herrn J. C. Lobe in Leipzig.
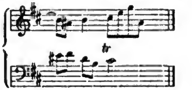
Geehrter Herr!

In Ihrem in so vieler Hinsicht äusserst interessanten, kürzlich erschienenen Werke: „Vereinfachte Harmonielehre", finden die Unterzeichneten mit Befremden folgende Stelle:

„Wie oft bei S. Bach offenbare Octaven vorkommen und wie wenig er sie scheut, wenn mehrere polyphone (?) Stimmen melodisch selbstständig geführt werden sollen, wäre an vielen Stellen in seinem „„wohltemperirten Clavier"" allein schon zu zeigen. Einige Beweise aus der *H-moll*-Fuge mögen genügen:



„Da alle harmoniefremden Noten bei Harmonieschritten nicht mitzählen und verbotene Fortschreitungen nicht beseitigen, so klingt die vorstehende Stelle, wie folgt:
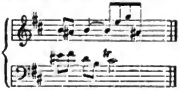


Das vorgehaltene *h* verwischt die Octave, wie sie hier nackt vorliegt, natürlich nicht."

Die folgende, von Ihnen als „ähnlich" citirte Stelle ist ganz und gar dieselbe, nach *Fis-moll* transponirt.

Die Unterzeichneten erlauben sich, die Meinung auszusprechen, dass von einem octavenhaften Eindrucke in diesen Stellen nicht die Spur vorliegt — dass die Septime *h* der entscheidende Ton für die zweite Hälfte des Tactes

ist — dass das *cis* als durchgehende Note gar nicht gehört wird, und dass die Stelle klingt, wie folgt:



Die Unterzeichneten gehen aber weiter und bieten einen Friedrichsd'or für jede offenbare, von der Regel verpönte Octave, welche Sie denselben in einer guten Ausgabe des wohltemperirten Claviers nachzuweisen im Stande sind. Da Ihrem Ausspruche nach deren „viele" vorkommen, so muss das Anerbieten der Unterzeichneten ein financiel günstiges Resultat darbieten, über dessen Verwendung Sie gänzlich zu verfügen haben werden.

Hochachtungsvoll

Ein Kreis hiesiger Tonkünstler.

Köln, den 14. November 1861.

Der neue Concertsaal in Frankfurt am Main.

Nach Ueberwindung vieler Hindernisse, nach Beseitigung so mancher Schwierigkeiten ist es endlich dahin gekommen, dass das von der hiesigen Saalbau-Actien-Gesellschaft hingestellte Gebäude oder vielmehr die grösste Räumlichkeit in demselben, der grosse Concertsaal, der Oeffentlichkeit übergeben werden kann.

Da es jedenfalls von Interesse ist, von den Räumlichkeiten des Gebäudes etwas Näheres zu erfahren, so theilen wir Nachstehendes mit.

Durch ein geräumiges Vorhaus, das die Casse, die Portierwohnung und eine für circa 1600 Personen berechnete Garderobe enthält, gelangt man an die steinerne Haupttreppe, deren Hauptarm 19 Fuss breit ist und deren Seitenarme je 10½—11 Fuss Breite haben.

Im ersten Stock gelangt man aus einem 42 Fuss breiten und 16 Fuss tiefen Vorraum (Vestibule) in den grossen Concertsaal, der 150 Fuss lang, 50 Fuss hoch und 57 Fuss breit ist. Um ihn herum zieht sich eine Galerie, unter welcher sich 26 Logen befinden. Zu der Galerie führt vom Vorraum aus eine 7 Fuss breite Verbindungstreppe. Auf der Galerie gemessen, betragen die grössten Dimensionen des Saales 177 Fuss Länge und 80 Fuss Breite.

Für die Sänger bei den Concert-Aufführungen ist ein Podium errichtet, dessen einer Theil feststeht, während der andere beweglich ist. Oberhalb desselben ist der Raum für das Orchester, dem gegenüber am Eingange des Saales sich eine weitere Galerie (letzter Rang) befindet.

Sämmtliche Räumlichkeiten des Saales, Galerieen mitgerechnet, können circa 2500 Menschen fassen.

Sowohl der Saal selbst als die Galerieen stehen in Verbindung mit grösseren und kleineren Zimmern, die sowohl zu Restaurations- als Garderobe- u. s. w. Zimmern benutzt werden können.

Für Ausgänge ist hinlänglich gesorgt, da die neun Haupt-Ausgänge des Saales, welche auf die verschiedenen Corridore und den Vorraum führen, ausser mit der Haupttreppe noch mit einer auf die Schlessinger Gasse mündenden und der sieben Fuss breiten, so genannten Ellipsen-Treppe, die in die neue Strasse führt, in Verbindung stehen.

Ueber dem Hauptgebäude befindet sich eine Plattform, zu der eine besondere Treppe führt und von welcher aus man eine entzückende Aussicht geniesst. In der Grösse folgt dem grossen Concertsaale der im Nebengebäude liegende kleine Concertsaal, welcher 36 Fuss breit, 62 Fuss lang und 36 Fuss hoch ist und mit seiner Galerie circa 3236 Quadratfuss Flächenraum einnimmt. Eine besondere Treppe führt zu demselben.

Nächst diesem kommt der über der Durchfahrt liegende dritte Saal, welcher 45 Fuss breit, 57 Fuss lang, 25 Fuss hoch und mit einfallendem Lichte versehen ist.

Das zu ebener Erde gelegene Restaurations-Local umfasst fünf verschiedene Räumlichkeiten, darunter zwei Säle, von denen einer 47 Fuss lang und 27 Fuss breit ist.

Die Heizung der Räumlichkeiten geschieht mittels heisser Luft; der Ventilations-Apparat ist von Haak in Augsburg gefertigt. Die Beleuchtung sämmtlicher Räumlichkeiten geschieht durch 8-—900 Gasflammen.

Montag den 18. November wird der Saal durch ein Fest-Concert eröffnet werden, in welchem die „Schöpfung" von Jos. Haydn durch die vereinigten Kräfte des Cäcilien-Vereins und des Rühl'schen Vereins, unter gefälliger Mitwirkung der Frau Zottmayr-Hartmann, des Herrn Karl Schneider aus Wiesbaden und des Herrn Karl Hill, so wie des Theater-Orchesters, unter Leitung der Herren Musik-Directoren Franz Friederich und Karl Müller zur Aufführung kommen wird. Die Eintritts-Preise betragen: für einen numerirten Sitz im Saale 2 Fl.; für einen Logenplatz 2 Fl. 30 Kr.; für die Galerie 1 Fl. u. s. w.

Eintritts-Karten sind vom 8. November an bei Herrn H. Buzzi, grosse Bockenheimergasse 37, zu haben.

Die Mozart-Stiftung in Frankfurt am Main.

Aus dem 23. Jahresberichte des Verwaltungs-Ausschusses der Mozart-Stiftung an den Lieder-

kranz, deren Begründer, in Frankfurt am Main über das Jahr 1860—1861 theilen wir Folgendes mit.

Dr. Giar, der als Mitglied des Liederkranzes bei der Gründung der Mozart-Stiftung in den Verwaltungs-Ausschuss berufen, ist im vergangenen Sommer gestorben. Er hat 23 Jahre lang mit Hingebung für dieselbe gewirkt.

„Das Vermögen der Stiftung betrug am Schlusse des vergangenen Jahres 37,822 Fl. 52 Kr. Von Seiten des Liederkranzes ward uns als Ertrag des noch vom vorigen Jahre rückständigen Concertes die Summe von 338 Fl. 19 Kr. behändigt. — Wieder hat der treu bewährte Gönner unserer Stiftung, Herr K. S., uns mit einem Geschenke von 100 Fr. erfreut. — Von den Erben unseres leider zu früh heimgegangenen früheren Mitgliedes der Verwaltung, Herrn Wilhelm Heimberger, erhielten wir ein Geschenk von 25 Fl. — Herr Schobert hat durch eine testamentarische Verfügung der Mozart-Stiftung ein Legat von 50 Fl. zugewiesen. Möge dieser schöne Act zu freundlicher Beachtung und öfterer rühmlicher Nachahmung anregen! — Einen besonders freudigen Eindruck hat uns eine von Meiningen erfolgte Zusendung im Betrage von 119 Fl. 36 Kr. hervorgerufen. Sie ist das Ergebniss einer Concert-Aufführung der Musik-Vereine von Meiningen, Eisenach, Hildburghausen u. s. w., und der Einsender Herr Bott in Meiningen, unter dessen Direction die Concert-Aufführung Statt gefunden. Aber in diesem Einsender und Director vereinigt sich noch ein Drittes, und das ist's gerade, was uns noch mit besonderer Freude erfüllt. Er ist nämlich zugleich der erste Stipendiat unserer Stiftung, der seiner Zeit den Reigen so glänzend eröffnet und durch seine Strebsamkeit und Tüchtigkeit sich bis zu seiner jetzigen hochgeachteten Stellung emporgearbeitet hat. Wir fühlen uns verpflichtet, auch an dieser Stelle nochmals ihm, wie den verehrten Vereinen und deren Mitgliedern, welche ihn bei der Concert-Aufführung unterstützten, unseren aufrichtigen Dank öffentlich auszusprechen, und bewahren die von dem geehrten Einsender beigefügte freundliche Zusage auf baldige ähnliche Ueberraschung mit froher Hoffnung und mit den besten Wünschen in dankbarem Herzen.

„Auch der Bereicherung unserer Bibliothek haben wir zu gedenken. Von Seiten der Ad. Becher'schen Verlagshandlung in Stuttgart sind wir durch Zusendung des verdienstlichen Werkes von Ulibischeff: „Mozart's Leben", erfreut worden. Hiefür und für alle oben erwähnten freundlichen Zuweisungen, so wie für mehrere andere meist von Mitgliedern des Liederkranzes herrührende Geschenke statten wir sämmtlichen verehrten Gebern unseren verbindlichsten Dank ab.

„Durch die oben bezeichneten baaren Geschenke ist nebst dem Zuwachs an Zinsen das Capital-Vermögen unserer Stiftung bis zum Betrage von 39,183 Fl. 37 Kr. herangewachsen.

„Wenn wir im Eingange unseres Berichtes dem schmerzlichen Gefühle der Trauer um einen heimgegangenen lieben Freund und dem dadurch erlittenen Verluste für unsere Stiftung rückhaltlosen aufrichtigen Ausdruck geben mussten, so haben wir andererseits eben so die ermuthigende Thatsache hervorzuheben, wie nach den ausserdem dargelegten Verhältnissen unsere Stiftung sich mancher schätzbaren Sympathie und manches wohlwollenden Freundes zu erfreuen hat, und wie sie dadurch in ihrer Entwicklung ruhig und stetig sicher voranschreitet. Bieten dazu die finanziellen Verhältnisse schon freudigen Anlass, so dürfen wir es mit nicht minderer Berechtigung von unseren Stipendiaten sagen. Der mit dem Schlusse des vergangenen Jahres proclamirte neue Stipendiat, Ernst Denrer von Giessen, ist der musicalischen Leitung des Herrn Capellmeisters Vincenz Lachner in Mannheim anvertraut. Das noch zarte jugendliche Alter des Erwählten fordert ausser der musicalischen Unterweisung noch manche andere Fürsorge zur Regelung und Entwicklung der gesammten geistigen Thätigkeit. Vincenz Lachner, der Mann von Kopf und Herz, ist ganz von dem hohen Ernste der Aufgabe durchdrungen und mit voller Hingebung ihr zugewandt.

„Noch dürfen wir aber auch nicht vergessen, unseren im vergangenen Jahre aus dem Stipendien-Bezuge ausgetretenen vorletzten Stipendiaten Brambach in Köln zu erwähnen. Unter Ferdinand Hiller's gediegener Leitung hatte er sich herangebildet und hatte im letzten Jahre seiner Stipendienzeit sich noch in Leipzig aufgehalten, um durch Anhörung vieler und guter Musik Geschmack und Urtheil noch weiter auszubilden. Er hat uns mit einem in dieser Zeit componirten Sextett für Pianoforte und Streich-Quintett erfreut, welches von Breitkopf und Härtel sogleich zum Verlag übernommen wurde. Nicht lange war Brambach von Leipzig heimgekehrt, um sich in Köln (wo er als Lehrer am Conservatorium der Musik angestellt wurde) der weiteren Pflege der Musik zu widmen, als ihm die besondere Auszeichnung zu Theil wurde, sein ernstes Streben und seine bewährte Tüchtigkeit durch die Berufung zur Stelle als städtischer Capellmeister in seiner Vaterstadt Bonn anerkannt zu sehen. Es dürfte wohl gerechtfertigt sein, hier wörtlich dessen zu gedenken, was Brambach sagt in dem Briefe, in welchem er der Verwaltung dieses freudige Ereigniss mittheilt: „Wenn ich jetzt mein Leben als Stipendiat der schönen Stiftung überschaue, so wird mir mehr als je klar, welch ein grosser Vortheil mir da-

durch geworden, und ich sage gewiss nicht zu viel, wenn ich diese Zeit für immer als die folgenreichste meines Lebens anerkennen muss."

Der Verwaltungs-Ausschuss der Mozart-Stiftung und in dessen Namen: Dr. Ponfick, Präsident. Dr. Eckhard, Secretär. Frankfurt a. M., 30. September 1861.

Zweites Gesellschafts-Concert in Köln im Gürzenich.

Dinstag den 12. November 1861.

Programm. Erster Theil. 1. Ouverture zu Uriel Acosta von Schindelmeisser. 2 Concert für das Pianoforte in *Es-dur* von C. M. von Weber, vorgetragen von Herrn Isidor Seiss. 3. Opferlied für eine Solostimme (Fräulein Lüdecke), Chor und Orchester von Beethoven. 4. Othello-Phantasie von Ernst, vorgetragen von Herrn Concertmeister Jul. Grunwald. 5. *Credo* und *Agnus Dei* aus der Krönungsmesse von Cherubini. — Zweiter Theil Sinfonie in *F-dur*, Nr. VIII., von Beethoven.

Herr Isidor Seiss, seit Kurzem als Lehrer am hiesigen Conservatorium der Musik angestellt, errang durch den Vortrag des mit Unrecht von den Pianisten vernachlässigten *Es-dur*-Concertes von C. M. von Weber einen schönen Erfolg. Eine sehr bedeutende Fertigkeit, ein Anschlag, der die Nuancirung des Tones namentlich in den Stellen, die nicht so sehr Kraft als vielmehr Milde und Zartheit des Ausdrucks verlangen, in der Gewalt hat, ein reichliches und geschmackvolles Passagenspiel sind Vorzüge, die dem jungen Künstler mit Recht grossen Beifall und Hervorruf erwarben.

Herr Concertmeister Grunwald wurde mit lautem Applaus empfangen, in welchem sich die Freude des Publicums offenbarte, einen so gediegenen Künstler und einen der Koryphäen unseres Orchesters wiederum als frisch und kräftig begrüssen zu können, nachdem er durch einen längeren Aufenthalt auf dem Lande seine Gesundheit von Neuem gestärkt. Sein vortreffliches Spiel und die edle Auffassung einer nicht überall edeln Composition (Herr Grunwald wurde erst Tags vorher ersucht, in dem Concerte am 12. d. Mts. statt einer auswärtigen Sängerin, welche krank geworden, aufzutreten) verschafften ihm stürmischen Beifall und Hervorruf.

Das Opferlied von Matthisson, als Opus 121 von Beethoven bei Schott in Mainz im Jahre 1826 in Partitur gedruckt, ist ein Gelegenheitsstück, das im Jahre 1822 für den Tenoristen Ehlers zu dessen Benefiz-Concert in Pressburg geschrieben wurde (Schindler, Biographie Beethoven's, II. 152). Wir wissen nicht, warum man vorgezogen hat, das Solo hier durch eine Altstimme singen zu lassen, zumal da der Text von einem „Jüngling" und „Greis" in der ersten Person spricht. Vielleicht hat, dass die Solostimme in der Partitur im Discantschlüssel geschrieben ist, dazu verleitet. Es ist eine einfach schöne, innige Melodie.

Die glänzendste Leistung des Abends war die Aufführung der zwei Sätze aus der grossen Messe in *A-dur* von Cherubini. Herrn Musik-Director Weber, der wegen Unwohlseins des Herrn Capellmeisters Hiller das Concert dirigirte, gebührt der volle Dank des Publicums für die sorgfältige Einübung und die sichere, energische Leitung der trefflichen Ausführung dieser grossartigen Composition, welche einen ungemeinen Eindruck auf alle Kenner und Kunstfreunde machte. Wahrlich, diese Krönungsmesse, welche der Meister in seinem fünfundsechszigsten Jahre schrieb, steht als vollberechtigt in der Reihe der monumentalen Werke der Tonkunst da, welche der Jahrhunderte spotten. Sie wurde den 29. Mai 1825 zum ersten Male aufgeführt; ein Jahr früher, den 7. Mai 1824, hatte man in Wien zum ersten Male die Hauptsätze aus Beethoven's *Missa solemnis* in *D* gehört. Welch' eine Zeit, der solche Werke entsprangen! — Und im Angesichte solcher Thaten wagen die Leute jetzt von neuen „Bahnbrechern in der Tonkunst" zu reden!

Die achte Sinfonie von Beethoven wurde recht gut ausgeführt; mit den genommenen Tempo's waren wir vollkommen einverstanden.

Tages- und Unterhaltungs-Blatt.

Köln. Am letzten Samstage hatten wir in der musicalischen Gesellschaft das Vergnügen, in Herrn Smétana aus Prag einen ganz ausgezeichneten Clavierspieler kennen zu lernen. Herr Smétana, der die letzten sechs Jahre als Capellmeister in Gothenburg gelebt hat, besuchte Köln auf der Rückkehr in seine Heimat. Er trug Beethoven's *C-moll*-Concert auf gediegene, edle und geschmackvolle Weise vor und entwickelte dabei das Spiel einer sehr soliden, künstlerisch und nicht bloss virtuosenmässig gebildeten Schule. — Aber auch als Virtuose im Vortrage moderner Bravourstücke — zweier eigenen Compositionen, von denen besonders die Etude allgemein ansprach, und der Phantasie von Liszt über Motive aus Rigoletto — zeigte er sich auf der Höhe eines Meisters des Pianoforte.

Mainz. Rich. Gende hat vom Hoftheater-Intendanten in Schwerin, Herrn v. Flotow, die dringende Aufforderung erhalten, die Direction der dortigen Oper, so wie der abonnirten Concerte für die Dauer der Winter-Saison zu übernehmen, da der dortige Hof-Musik-Director, Herr Aloys Schmitt, zur Wiederherstellung seiner geschwächten Gesundheit einige Monate in seinem älterlichen Hause zuzubringen genöthigt ist. Herr Gende wird diesem ehrenvollen Rufe Folge leisten, doch dürfen wir hoffen, dass er nach Beendigung der Saison wieder nach Mainz zurückkehren wird, wo er sich durch sein schönes Compositions-Talent, so wie durch sein bescheidenes und gemüthliches Wesen so viele Freunde erworben hat.

(Südd. Musik-Ztg.)

** **Frankfurt a. M.** Die Concerte des Museums werden am 22. November, dem Cäcilien-Tage, wieder beginnen. Es sind deren zehn für den Winter in Aussicht genommen und die Direction derselben wiederum dem Herrn Musik-Director Karl Müller übertragen worden.

Die Concerte des philharmonischen Vereins unter der Direction des Musik-Directors Heinrich Henkel haben bereits am Dinstag den 5. d. Mts. im Saale des Hofes von Holland begonnen. Die Orchesterstücke waren Catel's Semiramis- und Cherubini's Anakreon-Ouverture, ferner Ph. Em. Bach's Sinfonie in *D* (1776). Fräulein Mathilde Schneider aus Darmstadt sang Mozart's „*Ombra felice*" und drei Lieder von Hauptmann (Göthe's „*Fischer*" mit Violin-Begleitung), H. Henkel und R. Schumann. Herr Alexander Schmit, „Professor des Conservatoriums zu Köln", trug G. Goltermann's Concert Nr. II. für Violoncell und zwei Salonstücke eigener Composition vor. Seine aussergewöhnliche Beherrschung des Mechanismus erregte Aufsehen; über den Vortrag wollen wir unser Urtheil suspendiren, da, wie wir hören, Herr Schmit an dem Abende sehr unwohl war. Der Verein wird vier Concerte geben; der Abonnements-Preis beträgt 4 Fl. die einzelne Karte.

Am stuttgarter Theater kommt Benedict's Oper: „Die Kreuzfahrer oder der Alte vom Berge", nach einer Frist von acht Jahren wieder ins Repertoire.

Wien. Die Vorstellung des Wagner'schen „Fliegenden Holländer" am 29. v. Mts. gestaltete sich in Folge der dem Componisten zu Theil gewordenen Ovationen zu einer gleichsam improvisirten Festlichkeit. Wodurch diese Kundgebungen, zu welchen eine eigent-

liche äussere Veranlassung nicht vorlag, hervorgerufen wurden, fühlen wir uns ausser Stande, eine authentische Erklärung zu geben. Auch dürfte es in Bezug auf die Sache selbst ziemlich gleichgültig sein, ob der Impuls — wie die Einen wissen wollen — dadurch gegeben wurde, dass die Vorstellung auf besonderen Wunsch der Frau Fürstin Metternich Statt gefunden hat, man also durch demonstrative Auszeichnungen ihres Protegés der anwesenden fürstlichen Beschützerin der Wagner'schen Kunst eine Art Vertrauens-Votum zuerkannte, oder ob man — nach der Ansicht Anderer — Wagner durch diese Beweise der Sympathie revanchiren wollte für die Angriffe, die ihm kürzlich von Herrn Dr. Hanslik in einer Vorlesung über Geschichte der deutschen Musik widerfahren. Das Factum war, dass die Vorstellung ein sehr zahlreiches Publicum versammelte, welches sich für die Wirkungen des Werkes ungewöhnlich empfänglich zeigte und den Componisten zu sehen verlangte, der indessen diesem schmeichelhaften Ansinnen keine Folge leistete.

Im Hofburgtheater wird **Benedix's** vieractiges Lustspiel: „Der Störenfried“, zur Aufführung vorbereitet. Frau **Haizinger** erhielt die Hauptrolle.

Das für den 2. d. Mts. anberaumt gewesene Benefiz **Ascher's** musste auf die kommende Woche verschoben werden, da **Benedix's** für diesen Abend bestimmtes Lustspiel: „Die Crinolinen-Verschwörung“, von der Präventiv-Censur mit Interdict belegt worden ist.

An **Marschner's** romantischer Zauber-Oper: „Hans Heiling“, wird im Hof-Operntheater unter Leitung des Herrn Hof-Capellmeisters **Esser** studirt. Die Besetzung ist folgende: Geisterfürstin, Frau Ellinger; Heiling, Herr Beck; Anna, Frau Dustmann; ihre Mutter, Fräulein Sulzer; Conrad, Herr Walter.

Dem Professor am wiener Conservatorium für Musik und ersten Director des Hof-Opern-Orchesters **Georg Hellmesberger** wurde in Anerkennung seines vieljährigen verdienstlichen Wirkens als Künstler und Lehrer der Musik das goldene Verdienstkreuz mit der Krone verliehen.

Herr **Selmar Bagge**, Redacteur der „Deutschen Musik-Zeitung“, hat in der „Oesterreichischen Zeitung“ das Musik-Referat übernommen.

In der Correspondenz aus Berlin im Tagesblatt in Nr. 45 d. Bl. lies **Emil Naumann**, statt Neumann.

Die Niederrheinische Musik-Zeitung
erscheint jeden Samstag in einem ganzen Bogen mit zwanglosen Beilagen. — Der Abonnementspreis beträgt für das Halbjahr 2 Thlr., bei den K. preuss. Post-Anstalten 2 Thlr. 5 Sgr. Eine einzelne Nummer 4 Sgr.

Briefe und Zusendungen aller Art werden unter der Adresse der M. DuMont-Schauberg'schen Buchhandlung in Köln erbeten.

Verantwortlicher Herausgeber: Prof. *L. Bischoff* in Köln.
Verleger: *M. DuMont-Schauberg*'sche Buchhandlung in Köln.
Drucker: *M. DuMont-Schauberg* in Köln, Breitstrasse 76 u. 78.

Niederrheinische Musik-Zeitung

für Kunstfreunde und Künstler.

Herausgegeben von Professor *L. Bischoff.* — Verlag der *M. DuMont-Schauberg*'schen Buchhandlung.

Nr. 47. KÖLN, 23. November 1861. IX. Jahrgang.

Aus Hamburg.

Den 9. November 1861.

Gestatten Sie mir, Ihnen über eine bedeutungsvolle musicalische Feier, die Aufführung der grossen Beethoven'schen Messe in *D*, die am gestrigen Abende zum ersten Male hier Statt fand, zu berichten. Unser unermüdlich strebsamer und für seine Kunst wahrhaft begeisterter Mitbürger, Herr Otten, hatte, ohne sich von den mannigfachen und grossen Schwierigkeiten einer solchen Aufführung abschrecken zu lassen, es schon im Laufe des Sommers unternommen, die musicalischen Kräfte unserer Stadt zu vereinigen, und dieselben seitdem mit ausdauerndem Eifer auf die Lösung einer der grössten musicalischen Aufgaben vorbereitet. Was ihn dabei ermuthigen durfte, war das schöne, der grössten Anstrengungen werthe Ziel, das er sich gesteckt hatte, wie er denn bereits seit Jahren sich durch die erste Aufführung anderer, wenn auch nicht gleich schwieriger Meisterwerke um unser musicalisches Leben verdient gemacht hatte. Mendelssohn's Walpurgisnacht, die *A-moll*-Symphonie desselben Componisten, Cherubini's Messe, Schumann's Musik zu Byron's Manfred und Anderes hatte Herr Otten schon früher den hiesigen Musikfreunden zu dankbarem Genusse zum ersten Male vorgeführt. Dieses Mal freilich galt es nicht nur einem hier noch nicht gehörten, sondern einem Werke, das, wiewohl der Meister selbst es für sein vollendetstes erklärt hatte, erst seit wenigen Jahren an wenigen Orten zur Aufführung gelangt, der Ausführung und dem Verständnisse die ausserordentlichsten Schwierigkeiten bietet. Der Erfolg hat aber gezeigt, dass Herr Otten sich weder in seinem Vertrauen auf die mächtige Wirkung, welche diese Riesenschöpfung schon bei dem ersten Anhören auf jedes empfängliche Gemüth ausüben muss, noch in der Ueberzeugung getäuscht hat, dass es seinem Eifer und seiner Einsicht gelingen werde, diese Schöpfung in einer durchaus würdigen Gestalt vorzuführen. Dass die hiesigen, wenn auch sehr achtungswerthen, Kräfte nicht ausreichen würden, dem auf das Zusammenwirken grosser Chormassen in grossen kirchlichen Räumen berechneten Werke gerecht zu werden, war Herrn Otten von vornherein klar gewesen. Er war daher zeitig darauf bedacht, auch auswärtige Kräfte aus näheren und entfernteren Orten für sein Unternehmen zu gewinnen, und hatte sich zu dem Ende die bereitwillige Zusage der Musik-Directoren von Kiel, Braunschweig, Rostock, Schwerin, Magdeburg und anderen Orten verschafft, die von ihnen geleiteten musicalischen Vereine zur Mitwirkung zu veranlassen. Zu dem Interesse, das die Aufführung eines noch unbekannten Beethoven'schen Meisterwerkes an und für sich bieten musste, gesellte sich in Folge dessen noch der Reiz eines kleinen Musikfestes, das die Gemüther der musicalischen Welt schon mehrere Tage vor der Aufführung in grosse Spannung versetzte.

Was dieses Interesse für Viele noch erhöhte, war der wohlthätige Zweck, dem der Ertrag des Concertes bestimmt war: der Erbauung einer ersten protestantischen Kirche in Neapel.

Am 5. und 6. d. Mts. fanden zwei Proben in der Michaelis-Kirche Statt, von denen die zweite bereits dem Publicum zugänglich gemacht war. Am Abende des 8. endlich fand die Aufführung in der erleuchteten, mit nahe an 5000 Hörern gefüllten Kirche Statt. Ist die aus der Rococozeit des vorigen Jahrhunderts stammende Architektur derselben einer Versenkung des Gemüthes in die Mysterien der Religion und der ihrer Verherrlichung gewidmeten Kunstwerke auch nicht eben besonders förderlich, so gewährte dieselbe doch andererseits gerade durch die Abwesenheit der gothischen Pfeiler in ihrer weiten Rundung mit zu beiden Seiten der Orgel amphitheatralisch aufsteigenden Sitzreihen eine für die Anhörung einer musicalischen Aufführung besonders günstige Räumlichkeit. Das Orchester und die Chöre waren auf dem Orgelchor und

unter demselben auf einem eigens für diesen Abend errichteten Vorbau, die Sänger auf jenem, die Sängerinnen und das Orchester — nicht zum Vortheil des letzteren, das überhaupt im Verhältnisse zu den bedeutenden Gesangeskräften zu schwach erschien — auf diesem aufgestellt. Die Soli hatten Frau Michal-Michaeli aus Stockholm (Sopran), Fräulein Jenny Meyer aus Berlin (Alt), Herr Karl Baumann aus Kassel (Tenor) und Herr Ad. Schulze von hier (Bass) übernommen und bildeten ein Quartett, dessen verschiedenen Stimmen man hier und da eine grössere Uebereinstimmung der Klangfarbe hätte wünschen mögen, das aber doch im Ganzen eine der Aufführung zu grosser Zierde gereichende Vereinigung seltener Kräfte darbot. Das Hauptgewicht aber ruht bei dieser, wie bei allen grösseren Kirchenmusiken, auf dem Chor, dessen Leistungen wir als in hohem Grade befriedigend bezeichnen dürfen, wenn wir, wie billig, bei einem uns so neuen Werke den im Ganzen auf uns und die übrigen versammelten Hörer hervorgebrachten Eindruck zum Maassstabe seiner Leistungen nehmen. Dieser Eindruck war ein mächtiger, überwältigender, und der Chor, der ihn hervorzubringen wusste mit einem Werke, das an die musicalische Technik die kühnsten und gesteigertsten Forderungen stellt, muss ein durchaus tüchtiger, trefflich geleiteter gewesen sein. Eines freilich, und zwar „das Eine, was noth thut", kam bei diesem gewaltigen Eindruck Sängern und Hörern gleichmässig zu Statten: das tief menschliche, vom Herzen strömende und zum Herzen dringende Element, das wie alle Beethoven'schen Schöpfungen, so diese noch in erhöhtem Maasse durchdringt, und sich durch alle noch so ungewöhnlichen harmonischen Verwicklungen, durch alle von der kirchlichen Bestimmung des Werkes gebotenen, zum Theil befremdlichen Formen hindurch dem Gemüthe jedes unbefangenen Hörers mit zwingender Gewalt einprägt. Zu einer Beurtheilung der Einzelheiten dieses uns bisher unbekannten Riesenwerkes fühlen wir uns nicht im Stande, den Gesammt-Eindruck aber dürfen wir freudig dahin zusammenfassen, dass der unsterbliche Meister in diesem Werke ein neues und vielleicht das schönste Zeugniss für die grosse, von den extremen Kunstrichtungen unserer Tage so oft verkannte Wahrheit abgelegt hat, dass die wahre Kunst, auch wo sie sich der sprödesten Stoffe bemächtigt, eine rein menschliche, das Gemüth erhebende und verklärende Wirkung zu erzielen weiss.

L.

Aus Wien.

Den 16. November 1861.

Gestern fand im grossen Redoutensaale das erste diesjährige Concert der wiener Sing-Akademie Statt. Wenn auch der ungeheure Saal nicht in allen Räumen gefüllt war, so war doch der Besuch ein sehr zahlreicher, und ein Blick auf das Programm mag Ihnen sagen, wie ehrenvoll es für das Institut und das Publicum war, dass letzteres sich in so grosser Anzahl eingefunden und so lebhafte Theilnahme an Musik von so ernster Gattung bewies.

Programm: 1. „*Magnificat*" von Francesco Durante. 2. „*Crucifixus*" (sechsstimmig) von Antonio Lotti. 3. „*Christe eleison*" von Orazio Benevoli. 4. „O Freud' über Freud'", Festlied von J. Eccardt für zwei Chöre *a capella*. 5. Eingangschor aus der Cantate: „Bleib' bei uns, denn es will Abend werden", von Joh. Seb. Bach. 6. „*Tenebrae factae sunt*" von Michael Haydn. 7. „*Ave Maria*" von F. Mendelssohn-Bartholdy. 8. Weihnachtslied: „Joseph, lieber Joseph mein" und „*Eia sunt impleta*" von Sethus Calvisius. 9. Arioso für Bass mit Chor aus „Abraham", Oratorium von Blumner (in Berlin). 10. „Heilig ist Gott, Hallelujah!" aus einer Kirchen-Cantate von Händel.

Das Bestreben der Sing-Akademie, welches Anfangs von deren Feinden verspottet, vom Publicum wenig unterstützt wurde, hat sich durch Ausdauer Bahn gebrochen. Das dritte Jahr ihres Bestehens zeigt, dass die gesunde Pflanze Wurzel geschlagen hat und dass die Früchte gern genossen werden. Der Beifall, den gestern die einzelnen Chöre erhielten, das Verlangen der Wiederholung von Lotti's *Crucifixus*, von M. Haydn's *Tenebrae* und von Mendelssohn's *Ave Maria* zeigten deutlich genug, wie richtig das Publicum urtheilte. Der Beifall begeisterte den Chor und befeuert ihn gewiss zu fortgesetzten künstlerischen Leistungen; schon freut sich Alles auf die im dritten Concerte zur Aufführung kommende Matthäus-Passionsmusik von J. S. Bach, am 15. April, dem Dinstage der Charwoche, zum ersten Male in Wien.

Das zweite Concert, am 6. Januar 1862, soll meist Werke neuerer Tondichter bringen, jedoch ist noch nicht bekannt, was zur Aufführung kommt. Professor Stegmayer, der jetzt wieder mit ganzer Kraft für die Sing-Akademie wirkt, kann mit dem ersten diesjährigen Erfolge zufrieden sein.

Der wiener Sängerbund veranstaltete am 14. d. Mts. Abends eine Liedertafel nur für seine Mitglieder, bei welcher der k. k. Hof-Opernsänger Hrabanek, der Pianist Rud. Schweida und mehrere andere Künstler mit-

wirkten und die Gesellschaft bis spät nach Mitternacht in heiterster Stimmung erhielten. Diese so genannten Vergnügungs-Abende, zu denen kein fremdes Publicum Zutritt hat, haben den Sängerbund sehr beliebt gemacht, weil sie künstlerische Vorträge und heitere Scherze in reicher Abwechslung bieten. Die erste diesjährige Liedertafel dieses Bundes findet im December Statt, und es haben zu derselben Künstler ersten Ranges ihre Mitwirkung zugesagt. Es sollen darin nur solche Chöre gesungen werden, welche dem Sängerbunde gewidmet sind, und zwar von J. Netzer, A. Wöckl, J. E. Schmölzer, J. Offenbach, A. M. Storch, A. Methfessel u. s. w. —x.

Nachschrift. Je mehr wir uns über den neuen Aufschwung des musicalischen Lebens in Wien, welches dadurch den Manen der drei Fürsten der Geister im Reiche der Tonkunst die lange verzögerte Schuld abzutragen beginnt, freuen und die wirklichen Kundgebungen dieses Aufschwungs in der Niederrheinischen Musik-Zeitung gern verfolgen, desto mehr fällt uns in dem Berichte des geehrten Herrn Correspondenten die Ankündigung auf, dass das zweite Concert der Sing-Akademie wohl meist Werke neuerer Tondichter bringen werde. Wir glauben nicht, dass dergleichen Concessionen die ernste Aufgabe einer Sing-Akademie fördern können, ja, sie scheinen uns eines solchen Instituts kaum würdig zu sein. Die Akademieen in Berlin und in Breslau, der Cäcilien-Verein in Frankfurt am Main und einige andere in der Tendenz sich ihnen anschliessende Vereine beweisen, dass die Durchführung einer bestimmten Richtung recht wohl möglich ist und dass eine Concentrirung der Art allem Geschrei über Einseitigkeit zum Trotz dennoch der Tonkunst und den Anstalten selbst allein zu wirklicher Förderung gereicht. Wir sind daher vollkommen mit den Ansichten einverstanden, welche die „Recensionen" (in Nr. 45) über die Sing-Akademie zu Wien aussprechen und welche mehr oder weniger für alle ähnliche Institute in grossen Städten, wo mehrere Richtungen neben einander ihre Vertretung finden können, Geltung haben.

„Mit der Uebertreibung der Classicität in der Sing-Akademie hat es wohl keine Gefahr. Theoretisch ist die Aufgabe der Sing-Akademie allseitig immer darin erblickt worden, dass durch dieses Institut das ganze, bis dahin fast vollständig brach gelegene Feld altitaliänischer und altdeutscher Chorwerke urbar gemacht und mit Hinzuziehung des gediegeneren Neueren im Fache des gemischten Chorgesanges gepflegt werden solle. In der Ausführung aber war die Sing-Akademie nicht immer mit gleicher Consequenz diesem Programm treu geblieben. Man war geneigt, durch Aufnahme heiterer Chorlieder und sentimentaler Liedertafel-Producte einem Theile des Publicums, einem Theile der Kritik, einem Theile der ausübenden Mitglieder selbst einige Concessionen zu machen. Die gegenwärtige Leitung ist, wie das Programm des ersten Concertes und die in Aussicht gestellte „„Passionsmusik"" beweisen, nicht gesonnen, diesem angeblich „„praktischen"" Verlangen ferner nachzugeben, und wir glauben nicht, dass einsichtsvolle Freunde guter Musik sie darum tadeln werden. Von Exclusivität kann nicht die Rede sein, wo die reichsten und verschiedensten Schätze dieser speciellen Literatur verwerthet werden sollen, von Sebastian Bach bis Haydn, von Palestrina bis Cherubini, von Händel bis Mendelssohn. Bildet diese Reihe von Heroen, wie es doch nicht anders denkbar ist, den vorherrschenden Stamm des Repertoires, welchen Eindruck können daneben, wir sagen nicht: das bedeutendere Neue, wohl aber kleine Strophenchöre von Rust, Grimm, Mayr u. s. w. oder schwächere Werke von Schumann hervorbringen? Wer Verständniss hat für jenen Hauptstamm des Sing-Akademie-Repertoires, ja, wer auch nur Sinn hat für eine einheitliche Gesammtleistung, wird sich von solchen — an anderem Orte ganz schätzbaren — Zugaben in den Concerten der Sing-Akademie förmlich verletzt fühlen. Bei der Schwierigkeit aber, moderne Sachen zu bieten, welche unter jenen uralten Stämmen nicht geradezu verschwinden, wenn sie nicht gar augenfällig stören, war durch die Abweichung vom ursprünglichen Programm auch kein praktischer, kein Cassen-Vortheil gewonnen. Eine solche Zugabe zieht keinen Gleichgültigen an und verdriesst vielmehr diejenigen, welche unter den Ausübenden den echten Kern, unter den Beitragenden das ausdauernde Publicum bilden. Gerade die Sing-Akademie hat den seltenen Vortheil, dass ihr Ursprung und ihre natürliche Richtung sie anweisen, für Wien eine Specialität zu werden, d. h. in möglichster Vollendung etwas zu leisten, was kein anderer Verein leistet. Gerade die Sing-Akademie hat das seltene Glück, dass sie genau weiss, was sie will und soll, und dass es nur bei ihr steht, daran festzuhalten. Innerhalb dieser Specialität, man kann es nicht genug betonen, ist Raum für so viel Mannigfaltigkeit, als eine Reihe von Chören überhaupt verträgt. Ausserhalb derselben wird es immer schwerer, sich zurecht zu finden. Mag der Kreis ein ausgedehnter oder ein engerer sein, wenn er nur klar abgegränzt ist und ihr ihn auszufüllen wisst, so habt ihr viel, so habt ihr Alles gethan."

Aus Frankfurt am Main.

(Eröffnungsfeier des neuen Concertsaales)

Gestern, den 18. d. Mts., hat die in der vorigen Nummer dieses Blattes in Aussicht gestellte Eröffnungsfeier des neuen Concertsaales mit Haydn's unvergänglicher „Schöpfung" Statt gefunden. Wonach die Musikfreunde Frankfurts sich seit so lange gesehnt, was in Wahrheit ein dringendes Bedürfniss geworden — das Werk steht nun fast ganz vollendet da und lobt seinen Meister, Herrn Architekten Burnitz, und die Herren Baumeister Kayser und Schaffner. Diese Fachmänner arbeiteten nach einem durch Concurrenz-Ausschreiben eingegangenen Plane des ungarischen Architekten Skalnizki, dem der für den besten Plan ausgesetzte Preis von 200 Ducaten zuerkannt worden war. Grosses Verdienst um das Zustandekommen haben auch die Mitglieder des Verwaltungsrathes der Actien-Bau-Gesellschaft, und zwar die Herren: Dr. Spiess, Dr. Hartmann, H. Buzzi, Wilhelm Speyer, Wilhelm Metzler, Ph. Petsch und Kohn-Speyer, die vereint den mit einem so bedeutenden Unternehmen verknüpften Schwierigkeiten sich willfährig unterzogen und dasselbe in dem verhältnissmässig kurzen Zeitraume von zwei Jahren der Vollendung nahe bringen halfen.

Was bei einem neu aufgeführten Baue zu solchem Zwecke zunächst in Frage kommt, betrifft das Ergebniss hinsichtlich der akustischen Anforderungen. Dieses hat sich in den Proben wie bei der Aufführung als ein erwünschtes herausgestellt. Allerdings war die Zahl der Ausführenden in Folge der Vereinigung der beiden Gesangskörper, des Cäcilien- und des Rühl'schen Vereins, mit ungefähr 350 Stimmen zusammen, eine sehr grosse, und dürfte zur Feststellung eines Urtheils über erreichte Akustik erst die Wirkung des Orchesters allein, und zwar verstärkt und aufgestellt auf dem für selbes bestimmten Platze in der Nische des Hintergrundes, abzuwarten sein. Bei der gestrigen Aufführung war dem Orchester der Platz auf dem für den Chor vorgeschobenen Podium angewiesen, während Tenöre und Bässe den eigentlichen Orchesterraum eingenommen hatten; das sitzende Orchester war somit von allen Seiten vom stehend singenden Chor umgeben und wurde im begeisterten Zusammenwirken der Massen fast erdrückt.

Die künstlerische Ausführung des ewigen Tonwerkes betreffend, so wollen unsere Leser den Berichterstatter von einer eingehenden Besprechung gefälligst dispensiren, damit sich in diese in freudiger Erregung niedergeschriebenen Zeilen kein kritischer Missklang einschleiche. Alle Mitwirkenden bezeugten sich von der Bedeutung des Moments gehoben, demnach bei so tüchtig geschulten Kräften im Allgemeinen nur Gutes geleistet werden konnte und wirklich geleistet worden ist. Wo thatsächlich eine Abweichung davon sich kundgegeben, da liegen die Gründe auf einer Seite, die bei einer anderen Gelegenheit im Interesse der frankfurter Concert-Aufführungen grosser Werke des Näheren besprochen werden soll. Um den beiden Gesang-Vereinen und ihren resp. Dirigenten zu gleichen Theilen die Honneurs zu bezeigen, ward für gut [?] befunden, die Theilung mitten in der Partitur geschehen zu lassen, demnach Herrn Musik-Director Müller die erste Hälfte bis nach dem Terzett mit Chor in *A-dur*: „Der Herr ist gross", dem Herrn Musik-Director Friedrich aber alles Uebrige zur Leitung überwiesen war. Die Solo-Partieen wurden, wie neulich schon bemerkt, von Frau Zottmayr-Hartmann, dann den Herrn Schneider und Hill vorgetragen.

Schliesslich sei noch der nicht hoch genug zu schätzenden Thatsache erwähnt, dass nun erst auch den wenig bemittelten Musikfreunden Frankfurts die Gelegenheit geboten ist, sich an grossen, für den Concertsaal bestimmten Werken der Tonkunst erfreuen zu können.

A. S.

Aus C. M. von Weber's Nachlass.

Bei C. F. Peters (Leipzig und Berlin) ist eine interessante Composition erschienen, interessant durch den Autor und durch das Instrument, für welches sie bestimmt ist. Es ist ein

Adagio und Rondo für das Harmonichord (oder Harmonium) mit Begleitung des Orchesters u. s. w. von C. M. von Weber. Nachgelassenes Werk. Nr. 15. Partitur (40 S. in gr. 8.) 1 Thlr. (Auch in Stimmen und mit Clavier-Begleitung zu haben.)

C. M. von Weber hat dieses allerliebste Concertino in „München, den 31. Mai 1811" — so lautet die Notiz auf der Partitur — für Friedr. Kaufmann geschrieben, mit welchem er wahrscheinlich auf einer seiner Kunstreisen dort zusammentraf. Es besteht aus einem *Adagio molto* in *F*, $^2/_4$, (9 S.) und einem *Allegretto* in *F*, $^6/_8$, zwei sehr lieblichen Sätzen mit anmuthigen Melodieen und einigen echt Weber'schen Effecten, z. B. dem Uebergange nach *Des* in der Principalstimme mit dem Solo des Paukenwirbels. Das Orchester ist besetzt mit dem Geigen-Quartett, zwei Flöten, zwei Oboen, zwei Fagotten, zwei Hörnern, Trompeten und Pauken.

Aber was ist das Harmonichord für ein Instrument? Ein Tasten-Instrument, der Form nach einem aufrechtstehenden Flügel (Piano-Giraffe) ähnlich, dessen Saiten

aber nicht durch Hammerwerk, sondern durch Reibung eines mit Leder überzogenen und mit Colophonium durcharbeiteten Cylinders zum Ertönen gebracht werden. Es wurde von dem berühmten Mechaniker und Akustiker Friedrich Kaufmann*) (geb. 1785 zu Dresden) erfunden und zuerst in den Jahren 1811 und 1812 durch ihn mit anderen akustisch-mechanischen Kunstwerken dem Publicum vorgeführt. Für diesen Künstler componirte Weber das jetzt erschienene Concertstück, in welchem er die Eigenthümlichkeit des Tones und der Spielart jenes Instrumentes berücksichtigte und dessen Klangfarbe mit derjenigen der Orchester-Instrumente (mit Ausnahme der ihr ähnlichen Clarinetten) in Einklang und Gegensatz zu bringen verstand. Das jetzt in seinem Bau sehr vervollkommnete Harmonium (aus der Physharmonika, auch Aeoline genannt, hervorgegangen) ist zwar von dem ursprünglichen Harmonichord verschieden, jedoch durch seinen Klang und das Anhalten der Töne eben so geeignet zum Vortrage des Concertino's, als jenes.

Nach dem Tode seines Vaters im Jahre 1818 erhielt Friedrich Kaufmann vom Grossherzog von Darmstadt einen Ruf als Harmonichordspieler in dessen Capelle, schlug denselben jedoch aus, da ihm vom Könige von Sachsen ein lebenslängliches Jahrgehalt bewilligt ward, wenn er wieder nach Dresden zurückkehre. Hier lebte er in glücklichen Familien-Verhältnissen beinahe zwanzig Jahre der Vervollkommnung seiner Kunst und vollendete 1839 ein neues grosses, selbstthätiges Instrument, Symphonion von ihm genannt, welches Fortepiano, Clarinetten, Flöten, Piccolo, Schallstäbe und Pauke in sich vereinigte, und von dem z. B. Prof. Schafhäutl in München schreibt: „Das Spiel dieser Maschine ist wirklich entzückend, der Vortrag brillant, der Anschlag des Fortepiano selbst so frisch und rund, dass man unwillkürlich den Spieler und die Hände sucht, welche bald energisch in die Saiten greifen, bald sich zart und leise begleitend den brillanten Clarinett- oder Flöten-Passagen anschliessen.“ —Mit dem Symphonion, einem Chordaulodion, dem Harmonichord und dem Trompeter unternahm Friedrich Kaufmann, begleitet von seinem Sohne Friedrich Theodor Kaufmann, geboren 1823 zu Dresden, dessen angeborenes Talent in diesem Fache der Kunst einen seltenen Wirkungskreis fand, eine längere Kunstreise durch Deutschland, Russland, Schweden und Dänemark. Namentlich in Petersburg fanden sie glänzende Aufnahme. Leider verunglückten die genannten Instrumente, die Frucht jahrelanger Anstrengungen und Arbeiten, zur See auf der Rückreise von Kopenhagen im December 1843. Nach Dresden zurückgekehrt, begann nunmehr Friedrich Kaufmann und sein Sohn Friedrich Theodor gemeinschaftlich neue Instrumente und Kunstwerke an Stelle der verunglückten zu erbauen und dabei sowohl die früher gemachten Erfindungen anzuwenden, als auch neue Ideen und Verbesserungen dabei auszuführen. So entstand ein neues, wesentlich verbessertes Harmonichord, ein Chordaulodion, ein Symphonion und ein Belloneon, und auch der Trompet-Automat ward wieder hergestellt. Nachdem diese Arbeiten vollendet, schritt der jüngere Kaufmann zur Ausführung eines möglichst vollständigen, selbstspielenden Orchesterwerkes nach eigener Idee, welches nach fünfjähriger angestrengter Arbeit 1851 vollendet ward und Clarinetten, Flöten, Flageoletts, Hörner, Cornets, Trompeten, Fagotts, Tuba, Pauken, Trommeln, Triangel und Becken in sich vereinigt. Es ward Orchestrion genannt und machte auf einer damit nach England u. s. w. unternommenen Kunstreise zur Zeit der londoner Industrie-Ausstellung Sensation. Zurückgekehrt von dieser Kunstreise, gründeten Kaufmann, Vater und Sohn, in Dresden eine permanente Ausstellung ihrer Erfindungen unter dem Namen „Akustisches Cabinet“ und verbanden damit eine Fabrik musicalischer Instrumente, aus der zahlreiche selbstthätige Kunstwerke und namentlich auch Harmoniums hervorgehen und weithin versandt werden.

*) Dessen Vater Joh. Gottfr. Kaufmann (geboren 1752 auf einem Dorfe bei Chemnitz, gestorben 1818 zu Frankfurt am Main) war der Gründer dieser durch mechanische Genie's ausgezeichneten Familie.

John Lodge Ellerton.

Je weniger in einem Lande sich nach einer gewissen Richtung hin, sei es in Wissenschaft, sei es in Kunst, productive Geister finden, um so mehr hebt sich der Einzelne, dem angeborenes Talent und energische Studien eine grössere Bedeutsamkeit verliehen, von dem weniger beleuchteten Hintergrunde ab. Während es in England schon einer ganz aussergewöhnlichen Befähigung bedarf, um aus der Reihe staatskluger Köpfe als hervorstechendes Portrait zu glänzen, ist das Gebiet der musicalischen Kunst leichter überschaubar; es ist eine Ebene, die in ihrer Sterilität jeden hervorragenden Gegenstand einer schärferen Beleuchtung aussetzt. Steril ist wohl der musicalische Boden Englands zu nennen; es fehlt hier sogar das Nationale. Von dem deutschen Volksliede gar nicht zu reden, hat fast jedes andere Land in dieser Richtung mehr des nationalen Elementes, als England. Und das, was gerade hierin vorliegt, gehört den Annexen Englands, Irland und Schottland, an, die in den Zeiten grösserer politischer Selbstständigkeit und nationaler Kämpfe auch ein particularistisch-nationales musicalisches Bewusstsein in ihren Volksgesän-

gen zu Tage legten. Die Jacobiter-Gesänge Schottlands, die „*Irish Melodies*“, denen Th. Moore in seinen gleichbenannten poesievollen, bilderreichen, freiheitglühenden Dichtungen eine unsterbliche Unterlage geschaffen, haben keine Rivalen auf eigentlich englischem Boden. Auch in der Composition grösserer Gesang- oder Instrumentalwerke hat England noch wenig Classisches aufzuweisen. Und was stimmbegabte und gesangeskundige Sänger betrifft, so ist es bekannt genug, dass London seine besten Theater mit fremden Sängern recrutirt. Wenn nun also, wie schon oben erwähnt, eine einzelne Kraft auf solchem Boden zur Grösse und Bedeutsamkeit strebt, so ist sie um so bemerkbarer, aber auch um so beachtungswerther. John Field, geboren 1782, ein Irländer, eröffnete den kurzen Reigen englischer Tonkünstler. Und wollen wir Litolff als Engländer betrachten — er ist mindestens in London geboren und studirte daselbst unter Moscheles —, so haben wir nebst ihm in Balfe (Balph) und Wallace rasch die gekanntesten Erscheinungen vorgeführt. Nicht minder beachtungswerth als diese Letztgenannten, ja, in mancher Beziehung noch, vom Standpunkte der reinen, wahren Kunst, interessanter, obgleich viel weniger gekannt (die meisten musicalischen Handbücher führen noch nicht einmal den Namen in ihrer Nomenclatur auf), ist der Mann, dessen Name an der Spitze dieses Artikels steht, und dem wir hiermit die verdiente Aufmerksamkeit widmen wollen — John Lodge Ellerton. Aelter als seine compatriotischen Collegen — Ellerton ist 1807 in der *County of Chester*, Balfe 1808, Wallace 1815 und Litolff 1820 geboren — und reicher in seiner Productivität, resp. der Opuszahl seiner Werke, hätte Ellerton wohl schon hiedurch eine Priorität in der allgemeinen Kenntnissnahme zu erwarten gehabt, wenn nicht der in der That allzu bescheidene, fast in mimosenhaftem Insichgezogensein sich darlegende Charakter des Mannes sich selbst im Wege gestanden hätte. Voll tiefer Begeisterung für die Kunst, voll wahren und edlen Strebens, voll warmen Gefühls und reicher Ideen, deren Grundzug Lieblichkeit und Melodik ist, weiss Ellerton dies alles nur in seinen stillen Noten durch das Medium der Feder auszusprechen. Doch hier bleibt der gehobene Schatz in ruhiger Verborgenheit. Was der Maler mit seinem Pinsel auf die Leinwand gegossen, das ist für Jeden und in jede Sprache übersetzt; doch das, was der Componist am schweigsamen Schreibpulte auf das Papier gebracht, das ist nur für wenig Eingeweihte erkennbar, für das grosse Publicum bedarf es erst der Uebersetzung durch die Hände des Quartetts, durch den Athem der Bläser, durch die Kehle der Sänger. Und diese Uebersetzung fehlt allzumal den Werken Ellerton's. Die für einen Componisten selten äusserlich günstige Lage dieses Künstlers hat nicht das drängende, gewaltsam sich Weg bahnende Agens, das die nöthigen Hebel mit unabwendbarer Nothwendigkeit in Bewegung setzt, und dazu kommt das schon berührte mimosenhafte Zurückziehen, das Insichselbstverschliessen des Charakters, der bei einer jeden rauhen Berührung, einem jeden scharfen Luftzuge die Harfe verstummen lässt, um zu jener Uebersetzung den in unserer Zeit so nöthigen unaufhörlichen Anstoss nicht energisch genug zu geben. Ellerton's schönste Compositionen, seine Trio's, Quartette, Quintette, erklingen meist nur im häuslichen Salon vor den Ohren weniger geladener Kunstfreunde, die den Componisten in seiner Kunst und als Menschen verstehen, und von den besten ausübenden, berufenen Künstlern des jezeitigen Aufenthaltsortes des Componisten ausgeführt. Seltener kommt ein solches Werk in den grösseren, aber doch ausgewählten Cirkel einer „*Soirée musicale*“, oder nimmt eine Symphonie, ein Oratorium vor das beweglichere Publicum des grossen Concertsaales seinen Weg. Obgleich schon viele einzelne Werke durch den Druck leichter zugänglich gemacht sind, so fehlt doch zur Erreichung des Hauptzweckes, wie schon bemerkt, die drängende Nothwendigkeit.

In Ellerton finden wir eine eigene Mischung der Farben und des Stils. Als Abkömmling einer alt-irischen Familie lebt in ihm die tiefgreifende Poesie, die gerade den Irländer so vortheilhaft auszeichnet, und die sich bei ihm auch schon in einer grösseren, trefflichen Dichtung, einem nationalen Epos in sechs Gesängen, „*The bridal of Salerno*“, kund gab. Diese seine literarische wie musicalische und allgemeine Bildung erwarb ihm schon 1828 auf der Universität zu Oxford die mit unserer Doctorwürde analoge, doch in England viel seltener ertheilte Würde eines *Magister artium*. Von hier begab er sich nach Rom, um dort unter dem berühmten *Maëstro di capella* Perziani den Contrapunkt zu studiren. Der Unterricht dieses Mannes und die italiänischen Anschauungen haben entschieden auf Ellerton's musicalische Stimmung gewirkt und seinen Compositionen jene angenehme Weiche verliehen, die, fern von eigentlich italiänischer Weichlichkeit, dem deutschen Typus der Gemüthlichkeit und des tiefen Gefühls so nahe liegt. Nach vollendeten Studien begab er sich in die Heimat zurück und heirathete dort 1837 die Tochter des siebenten Earls of Scarbrough, eines Peers von England. Verschiedene grössere Reisen auf dem Continente und längerer Aufenthalt in Frankreich und namentlich Deutschland gaben ihm hinreichend Gelegenheit, seine musicalischen Anschauungen zu erweitern und den Charakter fremder Conceptionen kennen zu lernen. Seine musicalische Ausbildung erhielt hiedurch und durch die damit in Verbindung stehende Ideen-Assimilation eine innere Vollen-

dung und Allseitigkeit, die seinem Compositions-Talente sehr zu Statten kamen. Es entstanden jetzt allmählich 12 Opern, 7 italiänische (*Issipile, Berenice in Armenia, Annibale in Capua, Il Sacrifizio d'Epito, Andromaco, Il Marito a Rista, Il Carnevale di Venezia*), 4 englische *Woman's wit, Lucinda, Domenica, Bridal of Triermain*) und eine deutsche (Carlo Rosa), ein Oratorium, „*Paradise lost*", Text nach Milton, ein Werk voll melodischen Aufschwungs, 6 Messen, 6 Anthems, viele Hymnen und Motetten und an 300 einzelne Gesänge und Piecen für drei, vier und fünf Stimmen. Von grösserer Bedeutung sind Ellerton's Instrumental-Compositionen, unter denen zu nennen sind: 5 Symphonieen für Orchester, 42 Streich-Quartette, 3 Streich-Quintette, 18 Trio's für Pianoforte, 3 Trio's für Violine, Alt und Cello, 8 Concert-Ouverturen u. s. w. Verschiedene dieser Sachen wurden schon öffentlich aufgeführt, so z. B. einige Symphonieen in Aachen, eine Symphonie in Köln und in Dresden, andere Werke in Brüssel und London, einige Quartette in Wiesbaden, das Oratorium in London (*Crystal Palace*), einige Opern in Italien und in England, und überall wurden sie von dem Publicum wie von der Kritik freundlich aufgenommen, so dass deren grössere Verbreitung gewiss nur wünschenswerth sein möchte.

Unter so manchen Aeusserungen der Presse wollen wir nur ein englisches Urtheil (von Ed. Holmes, dem bekannten Verfasser von „*Life of Mozart*" und „*Asamble amongst the musicians of Germany*) aus der durch die Gediegenheit ihrer Kritiken bekannten Zeitschrift „Atlas" anführen, die sich bei Gelegenheit der Beurtheilung einiger Hymnen folgender Maassen vernehmen lässt: „Selten entfalten *Amateur Compositions* solch eine Trefflichkeit in der Verschiedenheit des Stiles und eine so genaue Unterscheidung desselben, als Ellerton's Arbeiten. Es ist unmöglich, dass ein Musiker einen Blick auf dieselben werfen könnte, ohne die Eleganz der Melodie, die kräftige Accentuirung und die anmuthige Harmonisirung, die ein sehr hohes Talent für Vocal-Composition bekunden, zu erkennen. Gleichzeitig spricht sich auch ein streng kirchlicher Ernst in denselben aus, der gleichwohl der Phantasie und dem Gefühle, die einer Composition den Charakter ihrer Zeit aufdrücken müssen, hinreichend Spielraum lässt." Dieselbe Zeitschrift rühmt auch bei anderen Gelegenheiten an den weltlichen Compositionen Ellerton's dessen Geschmacks-Feinheit, die sich eben sowohl in der Melodieenführung als in der Natürlichkeit der Harmonieen, der charakteristischen Schilderung der Scene, der romantischen und doch solennen Haltung des jedesmaligen Ganzen offenbaren. Auch von Ellerton's Orchesterwerken ist Aehnliches zu sagen. In der äusseren Behandlung lässt sich ein ernstes Studium Mozart's, Haydn's, Beethoven's nicht verkennen, und so reich auch unsere Literatur an grossartigen Erzeugnissen der classischen Periode ist, so glauben wir doch, dass Ellerton's Werke als einfach anmuthige Erscheinungen wohl verdienen, in der deutschen Kunstwelt eine freundliche Aufnahme zu finden *).

Bf.

Die Concerte im Cirque Napoléon in Paris.

Die Leser der Niederrheinischen Musik-Zeitung wissen aus den früheren Briefen aus Paris, dass sich neben der Gesellschaft der Concerte des Conservatoriums eine *Société des jeunes Artistes du Conservatoire* gebildet hatte. Herr Pasdeloup dirigirte ihre Aufführungen, die sich eines meist zahlreichen Besuches zu erfreuen hatten.

Allein der Saal Herz, vortrefflich für Kammermusik, eignet sich nicht eben so für eine grosse Orchester-Aufstellung, und sein Raum fasst nur eine verhältnissmässig kleine Anzahl von Zuhörern. Pasdeloup musste also auch die Eintrittspreise auf einer gewissen Höhe halten, und so blieb auch dieses zweite Concert-Institut immer noch ziemlich ausschliesslich, wenn auch nicht in dem Maasse, wie das ältere.

Die Stimmung des Publicums gegen die Conservatoire-Gesellschaft sprach sich immer lauter aus. Freilich war man ihr dankbar und erkannte vollkommen an, was sie für unschätzbare Verdienste um die Bildung des Geschmacks habe. Allein einer grossen Menge von Leuten aus der Classe der gebildeten Welt waren die Pforten zu diesem geweihten Kunsttempel auf ewig verschlossen; der Raum war zu enge, und die Plätze vererbten sich von Vater auf Sohn. Die Losung der glücklichen Besitzer war, auf ihrem Posten zu sterben und ihn selbst nach ihrem Tode einem der Ihrigen zu sichern. Es ist bekannt, dass aus allen Gegenden der Welt fremde Kunstfreunde bloss desswegen nach Paris kamen, um ein Concert im Conservatoire zu hören, und dass sie oft wieder abreisen mussten, ohne ihren Zweck zu erreichen.

Wer den richtigen Zeitpunkt zu ergreifen versteht, der ist seines Glückes Schmied. Pasdeloup kam auf den Gedanken, den Inhalt der Conservatoire-Concerte, namentlich die Aufführungen der Orchesterwerke der grossen deutschen Meister, beizubehalten, aber, im Gegensatz gegen die aristokratische Beschränkung im Aeussern, die Schranken zu erweitern und einen Concertsaal für classische Musik der grossen Menge von Besuchern zu öffnen, die sich bisher vergebens nach diesem Kunstgenusse gesehnt hatten. Er fand bei den Besitzern der beiden Circus in den *Champs Elysées* bereitwilliges Eingehen auf seinen Plan, der *Cirque Napoléon*, dieses gewaltige, grosse Amphitheater, wurde in einen prachtvollen Concertsaal für den Winter umgeschaffen, und so entstanden die *Concerts populaires*, eine Unternehmung, die einen beispiellosen Erfolg gehabt hat. Der Saal fasst Tausende von Zuhörern, die auf bequemen Sitzen Platz finden. Der Eintrittspreis beträgt auf dem ersten Platze 2 Fr. 50 C., auf dem zweiten 1 Fr. 25 C., auf dem dritten gar nur 75 Centimes! Also für 20, 10 oder 6 Silbergroschen hört man Haydn, Mozart, Beethoven, Weber, Mendelssohn in schöner, künstlerisch

*) Wir haben obigen uns eingesandten Aufsatz über einen sehr achtungswerthen Musikfreund und Componisten der Oeffentlichkeit nicht entziehen wollen, behalten uns aber das Urtheil über einige Compositionen Ellerton's, namentlich des *Paradise lost* und der „Wald-Sinfonie" (Op. 120, bei Breitkopf und Härtel) vor. Die Redaction.

vollkommener Ausführung. Die Concerte finden Sonntags um zwei Uhr Statt und sind vorläufig auf die Monate October bis Januar bestimmt. Die Conservatoire-Concerte beginnen bekanntlich erst im Januar.

Man muss sich aber durch den Namen *Concerts populaires* nicht zu irrigen Vorstellungen von dem inneren und äusseren Charakter derselben verleiten lassen und etwa glauben, dass Mozart und Beethoven hier im Promeniren oder bei einer Tasse Kaffee oder einem Schoppen Wein genossen würden. Keineswegs. Das ganze Publicum sitzt, und zwar bequem und unbelästigt von Zugluft und in der angenehmsten Temperatur, und es ist eine wahre Freude, die Stille, die andächtige Stille, kann man sagen, zu beobachten, welche während der Aufführung eines jeden Musikstückes herrscht. Ich kann in Wahrheit sagen, man hat so etwas noch nicht in Paris erlebt und hatte es auch kaum erwartet. Die musicalische Bildung hat bei der Masse ungeheure Fortschritte gemacht. Keinem in der ganzen Zuhörerschaft fällt es ein, mitten in einem Stücke zu applaudiren, aber mit dem letzten Accord bricht ein Beifall aus, der grossartig ist.

Das erste Concert begann mit Weber's Oberon-Ouverture. Dann folgte die Pastoral-Sinfonie von Beethoven, Mendelssohn's Violin-Concert, gespielt von Alard, die Variationen aus Haydn's *F-dur*-Quartett, von sämmtlichen Saiten-Instrumentalisten vorgetragen, und zum Schlusse Méhul's Ouverture zu *Le jeune Henri*. Die letztgenannte hatte den wenigsten Erfolg, was wir Deutsche nach den grossen Eindrücken der vorhergegangenen Nummern ganz natürlich fanden, aber in Paris nicht erwartet hätten; es sprach für die Empfänglichkeit des Publicums.

Das Programm des zweiten Concertes brachte Mozart's Ouverture zur Zauberflöte, Beethoven's Sinfonie Nr. V. in *C-moll*, im Violoncell-Solo gespielt von Jacquard, Weber's „Aufforderung zum Tanze", instrumentirt von Berlioz, und Rossini's Ouverture zu Wilhelm Tell.

Im dritten Concerte hörten wir Weber's Jubel-Ouverture, Haydn's Sinfonie in *B-dur*, Mendelssohn's Concert für Pianoforte in *G-moll*, gespielt von Ernst Lübeck, aus Beethoven's Septett die Variationen, das Scherzo und das Finale (in originaler Gestalt), und zum Schlusse die Ouverture zur Semiramis. Auch hier nahm das Publicum die letzte kühler auf, während alle übrigen Nummern stürmischen Beifall erhielten, das Finale der Haydn'schen Sinfonie sogar wiederholt werden musste, und selbst das Pianoforte in dem grossen Saale einen vollständigen Sieg über die Gegner des Claviers in grossen Concerten davon trug. Das Mendelssohn'sche Concert wurde aber auch von Lübeck auf einem vortrefflichen Instrumente ganz ausgezeichnet schön, mit Feuer und Kraft und doch künstlerischem Maasshalten vorgetragen.

Der Erfolg der populären Concerte ist hiernach vollständig gesichert. Alles begünstigt das Unternehmen, namentlich auch die vorzügliche Akustik des Circus; die Klänge verbreiten sich in dem weiten Raume der hohen luftigen Halle nach allen Seiten hin mit Gleichheit, Reinheit und Genauigkeit, ohne irgend ein Durcheinanderhallen, so dass man jede instrumentale Einzelheit mit Leichtigkeit vernimmt. So verbreitet sich denn der Ruhm der deutschen Musik durch diese Concerte in unendlich weitere Kreise der Bevölkerung von Paris, als bisher, und an ihrem Einflusse auf die Geschmacksbildung des musicalischen Publicums dürfte kaum zu zweifeln sein.

B. P.

Tages- und Unterhaltungs-Blatt.

Köln. Die Soireen für Kammermusik im Saale des Hotel Disch, veranstaltet durch den Verein der hiesigen am Conservatorium angestellten Künstler, haben am Dinstag den 19. d. Mts. wieder begonnen. Wir hörten das Quartett in *C-dur* von Haydn, bekannt durch das reizende Andante mit Variationen, das *G-moll*-Quartett von Mozart für Pianoforte u. s. w. und das originelle Violin-Quartett Nr. 11, Op. 95, in *F-moll* von Beethoven. Die Ausführenden waren die Herren Grunwald, Derckum, von Königslöw und Schmit; die Clavier-Partie in Mozart's Quartett spielte Herr Isidor Seiss. Die Ausführung des Haydn'schen und des Beethoven'schen Quartetts (namentlich des ersten Satzes desselben) war sehr präcis und in der Leistung jedes einzelnen Instrumentes in technischer Hinsicht vorzüglich. Der Eindruck des Gesammttones wurde aber häufig durch den schnarrenden Ton der beiden tiefen Saiten des Violoncells gestört, was den Wunsch veranlasste, dass Herrn Schmit's Virtuosität bald auf einem recht schönen klangvollen Instrumente sich möge geltend machen können. Allen Respect vor der reinlichen und sicheren Ausführung der Figuren, aber die Hauptsache im Quartett bleibt der Ton; nirgends so wie hier ist das Wort eine Wahrheit: „*C'est le ton qui fait la musique.*" Herr Seiss trug die Clavier-Partie des herrlichen Mozart'schen Quartetts mit schönem Anschlag und hübschem Tone vor. Er wird sich überzeugt haben, dass Mozart's Musik, so wenig technische Schwierigkeiten sie auch dem heutigen Pianisten bietet, dennoch der grössten Aufmerksamkeit beim Vortrage bedarf. Auch der Ausdruck bedarf derselben in Verbindung mit einem richtigen Gefühl, da Mozart nicht jede Note, die zu betonen ist (z. B. in dem Mittel-Thema des letzten Satzes) mit einem $>$ oder *sfz*, wie die Neueren, bezeichnet. — Fräulein Niethen sang zwischen den Quartetten drei Lieder von André und Mendelssohn mit ihrer frischen, lieblichen Salonstimme und einfachem Vortrage; sie brachten ihr verdienten Beifall ein.

Hannover. Herr Kammermusicus Heinemeyer *sen.* hierselbst beabsichtigt dem Vernehmen nach, in der nächsten Zeit die Methode seiner Kunst zu veröffentlichen und einen Lehr-Cursus für Flötenspieler von Fach zu veranstalten. Wir glauben, darauf um so mehr aufmerksam machen zu sollen, als Heinemeyer ohne Zweifel gegenwärtig, mit Ausnahme etwa von Tulou in Paris, als der Einzige dasteht, dem man das höchste Virtuosenthum in seinem Fache zusprechen darf, sowohl was Ton und Technik als geniale Behandlung des Instrumentes und Gediegenheit des Vortrages anbelangt. Es ist gewiss im höchsten Grade zu wünschen, dass die reichen Früchte seiner gründlichen Studien durch Mittheilung an jüngere Fachgenossen der Welt zu Gute kommen.

Ankündigungen.

Die Niederrheinische Musik-Zeitung

erscheint jeden Samstag in einem ganzen Bogen mit zwanglosen Beilagen. — Der Abonnementspreis beträgt für das Halbjahr 2 Thlr., bei den K. preuss. Post-Anstalten 2 Thlr. 5 Sgr. Eine einzelne Nummer 4 Sgr.

Briefe und Zusendungen aller Art werden unter der Adresse der M. DuMont-Schauberg'schen Buchhandlung in Köln erbeten.

Verantwortlicher Herausgeber: Prof. *L. Bischoff* in Köln.
Verleger: *M. DuMont-Schauberg*'sche Buchhandlung in Köln.
Drucker: *M. DuMont-Schauberg* in Köln, Breitstrasse 76 u. 78.

Niederrheinische Musik-Zeitung

für Kunstfreunde und Künstler.

Herausgegeben von Professor *L. Bischoff.* — Verlag der *M. DuMont-Schauberg*'schen Buchhandlung.

Nr. 48. **KÖLN, 30. November 1861.** **IX. Jahrgang.**

Cherubini.

I.

Maria Luigi (Carlo Zenobio Salvadore) Cherubini wurde zu Florenz den 8. September 1760 geboren. Die allgemeine Annahme dieses Datums stützt sich auf die Notiz, welche der grosse Meister selbst im Jahre 1809 dem Verfasser des *Dictionnaire historique des Musiciens,* Choron, mitgetheilt. Dagegen hat er in dem eigenhändigen Verzeichnisse seiner Compositionen, welches von Bottée de Toulmon zu Paris im Jahre 1843 aus seinem Nachlasse herausgegeben, den 14. September als seinen Geburtstag bezeichnet.

In demselben Jahre 1760 ernannte der Fürst Esterhazy den achtundzwanzigjährigen Haydn zu seinem Capellmeister; der siebenjährige Mozart wurde drei Jahre später zum ersten Male in Paris bewundert, und zehn Jahre später als Cherubini erblickte Beethoven (1770) das Licht der Welt.

Cherubini's Vater, Bartolomeo, war Musiker. Er gab in Florenz Unterricht und war *Maëstro al cembalo,* Begleiter am Clavier, bei dem Theater der Pergola. Der junge Knabe erhielt schon in seinem sechsten Jahre Musik-Unterricht. Neun Jahre alt, lernte er Harmonie und Generalbass bei Felici Vater und Sohn und setzte seine Studien in der Composition und auch im Gesange unter Pietro Bizarri und Joseph Castrucci fort.

Sein ausserordentliches Compositions-Talent entwickelte sich rasch. Schon in seinem vierzehnten Jahre schrieb er eine Messe (die erste in seinem Verzeichnisse) und ein Intermezzo für ein Liebhaber-Theater. Bald darauf folgten zwei vierstimmige Messen mit Orchester, und bis zu seinem siebenzehnten Jahre waren bereits zwei *Dixit,* mehrere Lamentationen, ein *Miserere,* ein *Te Deum,* ein Oratorium, das in der Peterskirche zu Florenz aufgeführt wurde, ein Motetto, ein zweites Intermezzo, eine grosse Cantate und mehrere Opern die Früchte seiner schaffenden Thätigkeit.

Trotz der Verführungen eines keimenden Ruhmes und des bewundernden Beifalles fühlte der Jüngling das Bedürfniss fortgesetzter, noch tiefer gehender musicalischer Studien, die ihn befähigen könnten, das höchste Ziel zu erreichen, zu dem ihn sein Genius unaufhaltsam hintrieb. Er sehnte sich danach, unter einem grossen Meister zu arbeiten, und die Huld Leopold's II., des Grossherzogs von Toscana und nachmaligen Kaisers, gewährte ihm die Mittel dazu. Im Jahre 1777 ging er, im Genuss einer jährlichen Unterstützung vom Grossherzog, nach Bologna zu dem Maëstro Sarti, und als dieser im Jahre 1779 als Nachfolger von Fioroni am Dome zu Mailand nach dieser Stadt zog, folgte ihm Cherubini auch dahin, so dass er beinahe vier Jahre die Schule dieses berühmten Meisters benutzte.

Diese Schule war nach der Weise der damaligen italiänischen Meister weit mehr eine praktische, als eine systematisch theoretische. Das Arbeiten und Schreiben nach grossen Mustern war dabei die Hauptsache; dadurch wurde das Gebiet der Gesetze der Tonkunst in seinem ganzen Umfange unter der beständigen Correctur des Meisters durchgemacht, der aber für diese sich selten auf andere Gründe als auf die Autorität der Schule einliess. Wir finden daher in dem Verzeichnisse der Compositionen Cherubini's während dieser Zeit hauptsächlich nur Antiphonien über den Choralgesang für vier, fünf und sechs Stimmen, nach Art der alten römischen Kirchen-Componisten. Diese Studien-Arbeiten füllen seine Lebens-Periode bis zu seinem zwanzigsten Jahre. Er hat also eilf Jahre an seiner Ausbildung zum gründlichen Musiker gearbeitet, eine Ausdauer und ein Ernst, der freilich von der Schnellfertigkeit mancher neueren Componisten gar sehr absticht. Indess darf man nicht vergessen, dass diese langen Lehrjahre mit dem Brauch und der hergebrachten, oben schon

erwähnten Unterrichtsweise der damaligen Tonsetzer zusammenhingen, welche ein rationelles, systematisch fortschreitendes Lehr-System nicht kannten, wenigstens nicht anwandten. Dass Cherubini aber durch diese Studienweise ein überall sicherer, vollkommener Meister der Tonsetzkunst geworden, zeigen alle seine nachherigen Compositionen auf unwiderlegliche Weise; als Lehrer der Theorie aber blieb ihm von jener Schule her eine gewisse Unbeholfenheit im wissenschaftlichen Erklären. Während er für alle Sätze die vortrefflichsten Beispiele bei der Hand hatte, welche den Reichthum und die Gründlichkeit seines Wissens offenbarten, verschmähte er, oder fiel es ihm auch wirklich schwer, dasjenige, was er praktisch in höchster Vollkommenheit hinstellte, theoretisch zu erläutern, und er wurde verdriesslich, wenn man die halben Andeutungen, die er gab, nicht verstand.

Aber er hat ja doch im Jahre 1835 ein theoretisches Lehrbuch: „*Cours de Contrepoint et de fugue*", herausgegeben; — wie stimmt das mit obigen Angaben?

Darüber gibt uns Fétis in seiner zweiten Ausgabe der *Biographie universelle* Aufschluss, der um so zuverlässiger sein dürfte, als Fétis selbst Cherubini's Unterricht genossen hat. Nach ihm hat „Cherubini niemals daran gedacht, ein Lehrbuch der Art zu schreiben. Wohl aber hatte er für seine Schüler Muster-Beispiele über alle Arten des Contrapunktes, des einfachen und doppelten, der Imitation, des Canons und der Fuge gemacht. Vor der Sammlung derselben befanden sich ein paar Blätter Grundregeln, die ziemlich dasselbe enthielten, was Mattei in seinem Werke*) gegeben hat. Alle Schüler Cherubini's haben diese Blätter abgeschrieben und wissen, was es damit auf sich hat. Nun kam Jemand, ich weiss nicht, wer, auf den Gedanken, diese Beispiel-Sammlung zu einer Speculation zu benutzen. Man musste aber doch einen Text dazu haben. Cherubini wollte keinen schreiben, und so übernahm Halévy die Aufgabe. Auf diese Weise ist Cherubini's Cursus über den Contrapunkt entstanden." — Eben so hat sich Cherubini an den verschiedenen „Schulen" des pariser Conservatoires nur praktisch betheiligt, aber allerdings in vortrefflicher Weise, wie namentlich bei der „Gesangschule" durch seine classischen Solfeggien, bei der „Violin- und Violoncellschule" durch die Begleitungen der Beispiele.

*) Pater Mattei, Martini's treuester Schüler, starb 1825 in seiner Vaterstadt Bologna. Er hinterliess ein theoretisches Werk: *Pratica d'Accompagnamento sopra bassi numerati etc. con diverse fughe* — Bologna, 1825 und 1830, in drei Bänden, in welchem jedoch ebenfalls nur die Beispiele vortrefflich sind. Seinen ungeheuren Ruf als Lehrer hat er also auch seiner praktischen Unterrichts-Methode zu verdanken gehabt. Fétis kann nur dieses Buch meinen, da von Mattei kein anderes theoretisches Werk bekannt ist.

Uebrigens hatte Sarti seinen Lieblingsschüler nicht bloss mit contrapunktischen Studien beschäftigt, sondern man ersieht aus Cherubini's eigenen Aufzeichnungen vor seinem Kataloge, dass er ihn auch in die dramatische Composition einweihte und ihn die Arien u. s. w. der zweiten Rollen in seinen Opern componiren liess.

Im Herbste des Jahres 1780 begann Cherubini in seinem zwanzigsten Lebensjahre seine Laufbahn als dramatischer Componist mit der Oper *Quinto Fabio*, die in Alessandria während der Messe aufgeführt wurde. Er verzeichnet sie mit dem Zusatze: „Das war meine erste Oper; ich hatte damals mein neunzehntes (zwanzigstes?) Jahr vollendet" — ohne irgend eine Bemerkung über den Erfolg, der dem Anscheine nach nicht durchschlagend war, da Cherubini für 1781 keine Aufforderung zur Composition einer Oper erhielt und während dieses ganzen Jahres nichts für das Theater schrieb, ausser einer Oper, die er, für Venedig bestimmt, zwar anfing, aber aus unbekannten Gründen nicht vollendete.

Dagegen war das Jahr 1782 auffallend reich an Compositionen, die er zum Theil wohl auch schon im vorigen Jahre vorbereitet haben mag. Es wurden drei grosse dreiactige Opern von ihm gegeben: *Armida* in der Carnevalszeit in Florenz, *Adriano in Siria* im Frühjahre in Livorno zur Eröffnung des neuen Theaters, und *Mesenzio* im Herbste zu Florenz. Ausserdem schrieb er in demselben Jahre zehn Notturno's für zwei Stimmen, vier Melodieen für eine Stimme, eine Arie mit Orchester für Crescentini, eine für Rubini (einen älteren Tenoristen dieses Namens) und zwei Duette für einen Engländer mit Begleitung von zwei *Cors d'amour* *).

Unter dem Jahre 1783 erfahren wir aus dem Katalog die bis dahin unbekannte Thatsache, dass Cherubini eine zweite Oper *Quinto Fabio* geschrieben, welche zu Rom im Januar jenes Jahres gegeben wurde. In demselben Jahre führte man in Venedig seine *Opera buffa*: „*Lo Sposo di tre, marito di nessuna*", auf.

Aus gleichzeitigen Zeitschriften ersieht man, wie Cherubini damals schon ein gefeierter Name in Italien war. Die letztgenannte komische Oper scheint in Venedig Erfolg gehabt zu haben; man nannte ihn dort *il Cherubino*, „weniger aus Anspielung auf seinen Namen, als wegen der Schönheit seiner Melodieen" (*Indice teatrale* von 1784); ja, die Jesuiten in Florenz stellten, um ihre Kir-

*) *Cor d'amour*, Amorshorn oder auch Amorschall, nannte der russische Hofmusicus Kölbel sein um 1760 durch Klappen und einen halbrunden Deckel auf dem Schalltrichter verbessertes Horn. Man verfolgte diese erste Idee eines Klapphorns nicht weiter, weil die bald darauf erfundenen „Inventionshörner" näher zu dem Ziele führten, das man am Ende durch die Ventilhörner erreichte.

che zu einem wohlthätigen Zwecke zu füllen, ein Oratorium aus Musikstücken der Opern Cherubini's zusammen, und er selbst componirte ihnen zwei neue Chöre dazu (1787). In demselben Jahre lieferte er dem Theater in Florenz die Oper *L'Idalide* in zwei, und dem Theater zu Mantua den *Alessandro nelle Indie* in drei Acten.

Im Herbste 1784 reis'te er nach London. Er schrieb dort zuerst einige Gesangstücke für so genannte Pasticcio's, das ist Opern von mehreren Componisten; ein Finale zu einer derselben, *Demetrio* genannt, erregte besonderen Beifall. Dann trat er im folgenden Jahre auf dem Theater Sr. Majestät mit der komischen Oper *La finta Principessa* auf und errang einen entschiedenen Erfolg. Weniger glücklich war er 1786 mit seinem *Giulio Sabino*. Diese Oper fiel gänzlich durch und erlebte nicht einmal die zweite Vorstellung; doch sagt Burney, sie sei durch die Sänger „gemordet“ worden. Verdriesslich über dieses Missgeschick, verliess er London im Juli 1786 und ging nach Paris, ohne zu ahnen, dass er hier seinen bleibenden Aufenthalt und den günstigsten Boden für seine künstlerische Thätigkeit finden würde.

Doch war sein Anfang in Paris auch kein besonders glücklicher. Er schrieb eine grosse Cantate, „*Amphion*“ betitelt (153 Seiten Partitur handschriftlich) für die *Loge Olympique*, allein sie kam nicht zur Aufführung. Für den Carneval von 1787 wurde er nach Turin berufen und gab dort seine *Ifigenia* mit glänzendem Erfolg, der sich auf den Theatern zu Mailand, Parma und Florenz wiederholte. Es war dies die letzte Oper, die er in und für Italien schrieb; er reis'te nach den Aufführungen in Turin nach Paris zurück, um dort seine erste französische Oper zu schreiben.

Mit dieser hatte es folgende Bewandtniss. Die Direction der grossen Oper hatte dem Componisten Vogel, dessen Musik zum „goldenen Vliess“ gefallen hatte, die Composition der Oper „Demophon“ von Marmontel aufgetragen. Vogel, ein lebenslustiger Mann, der fröhliche Gesellschaften oft der Arbeit vorzog, liess fast zwei Jahre auf die Vollendung warten und starb darüber hin (den 28. Juni 1788). Schon bei seinem Leben hatte man Cherubini statt seiner den Text der Oper übergeben, und den 2. December 1788 kam sie zur Aufführung. Sie hatte keinen bedeutenden Erfolg, das Publicum nahm sie im Gegentheil kalt genug auf und schrieb ihr im Ganzen den schlimmen Charakter der Langweiligkeit zu. Kennern fiel im Vergleich zu Cherubini's letzter italiänischer Oper *Ifigenia* vorzüglich der Mangel an Melodie auf, die dort in reicher Fülle vorhanden war, während Demophon nur ein paar Melodieen hatte, die Auszeichnung verdienten. Wenn daher die Franzosen von dieser Oper an eine völlige Umwandlung des Stils von Cherubini datiren wollen, so ist das nur ein Ausfluss nationaler Eitelkeit, weil es der erste französische Text war, den der Meister componirte. Richtiger dürfte man, wie Fétis es auch thut (trotzdem, dass er einige Absätze vorher ebenfalls jene Behauptung nachschreibt), gerade in dem Zwange, den der französische Text und die unrhythmischen Verse Marmontel's ihm anlegten, die Entschuldigung der Schwäche des Werkes zu suchen haben.

Die wirkliche Umwandlung der Schreibart Cherubini's, oder richtiger: der vollständige Durchbruch seiner Vorstellungen von dem Charakter dramatischer Musik, und die Offenbarung eines Genie's, das im Stande war, diesen Ideen Leben zu verleihen, traten erst in der Oper Lodoiska zu Tage. Während er die musicalische Direction einer italiänischen Gesellschaft in dem Theater *de la foire St. Germain* (1789) führte und für diese mehrere vortreffliche Einlagen in Opern von Paesiello, Cimarosa und Andere schrieb, auch noch einen anderen Opern-Text: „Margaretha von Anjou“, componirte, aber nicht vollendete (acht Nummern davon befinden sich unter seinem Nachlass), arbeitete er vorzugsweise an der Lodoiska, die im Jahre 1791 aufgeführt wurde und einen ungeheuren Erfolg hatte. Nach jeder einzelnen Nummer erhob sich das ganze Publicum, um dem Meister Beifall zu klatschen*).

Diese Musik eröffnete eine neue Bahn für die französische Oper. Während Cherubini den Grundsatz der dramatischen Wahrheit, der Uebereinstimmung der Musik mit den Situationen des Drama's und dem poetischen Ausdruck derselben, wie ihn Gluck aufgestellt hatte, in der Melodie ebenfalls verwirklichte, trat bei ihm eine grössere Tiefe der Intention, eine vollere und kühnere Harmonie und eine Instrumentation hervor, welche durch Reichthum und charakteristische Anwendung besonders der Blas-Instrumente nach ihren eigenthümlichen Klangfarben das Orchester nicht nur als Grundlage des Gesanges, sondern zugleich als nothwendige Ergänzung desselben, als gleichberechtigten Factor zu der theatralischen Wirksamkeit des Ganzen auf eine glänzende Weise einführte. Cherubini wurde dadurch für Frankreich der eigentliche Schöpfer der neueren dramatischen Musik, derjenigen, welche die Franzosen im guten Sinne *la musique d'effet* nennen. So gewiss diese Art der Composition dem musicalischen Drama am angemessensten ist und der modernen Anschauungs- und Empfindungsweise, im Gegensatz der antiken, am entsprechendsten, so hoch also Cherubini eben desshalb ge-

*) Nach einer anderen Ueberlieferung soll diese ausserordentliche Ehrenbezeigung des begeisterten Publicums bei der ersten Aufführung der *Deux Journées* („Der Wasserträger“) einige Jahre später Statt gefunden haben.

stellt werden muss, so weinig darf man ihn für die Richtung verantwortlich machen, welche die Effect-Musik nachher und besonders in unserer Zeit durch Meyerbeer eingeschlagen hat.

In wie weit Mozart auf Cherubini und die durch ihn in der französischen Musik bewirkte Umwälzung eingewirkt habe, ist eine Frage, welche gewöhnlich, besonders in deutschen musikgeschichtlichen Schriften, mit dem allgemeinen Ausspruch abgethan wird, dass „eine nähere Bekanntschaft mit den Werken Haydn's und Mozart's" die breitere und tiefere Manier Cherubini's veranlasst habe. Der Beweis dieser Annahme dürfte aber schwer fallen, sowohl in historischer als in musicalisch-kritischer Hinsicht. Die erstere ist die entscheidendste. Mozart's Figaro wurde 1786 (den 1. Mai), sein Don Giovanni 1787 (den 4. November) zum ersten Male aufgeführt, blieben aber in Frankreich gänzlich unbekannt; die Zauberflöte und das *Requiem* schrieb aber Mozart bekanntlich erst im Jahre 1791; diese Meisterwerke konnten also vollends auf Cherubini's Lodoiska, welche er in den Jahren 1790 und 1791 componirte und welche ebenfalls 1791 zum ersten Male aufgeführt wurde, keinen Einfluss ausüben. „Figaro's Hochzeit" wurde selbst in Wien in den Jahren 1787 und 1788 gar nicht gegeben und kam erst im August 1789 wieder auf die Bühne; in Berlin zuerst den 14. September 1790. In Paris fand im Jahre 1793 — also zwei Jahre nach der ersten Aufführung der Lodoiska — ein unglücklicher Versuch Statt, Beaumarchais' Lustspiel mit der Musik Mozart's in Verbindung zu setzen und so aufzuführen*). Nach Italien kam Mozart's Figaro auch erst im Jahre 1793, und zwar ohne Erfolg in Mailand, Florenz u. s. w. — Und nun gar Don Giovanni! Die erste, entsetzlich verstümmelte Aufführung dieses Meisterwerkes dramatischer Musik erlebte Paris erst im Jahre 1805. In seiner ursprünglichen Gestalt gab es die italiänische Oper zum ersten Male im Jahre 1811.

Hiernach ist es also, da Cherubini seit dem Frühjahre 1787 bis zur Aufführung der Lodoiska Paris nicht verlassen, rein unmöglich, dass die Werke des göttlichen Schöpfers der deutschen dramatischen Musik dem italiänisch-französischen Meister bekannt sein und einen Einfluss auf seine neue Richtung haben konnten, zumal wenn man bedenkt, dass diese sich wenigstens im Keime doch schon in seinem „Demophon" (1788) offenbarte.

In den folgenden zwölf bis dreizehn Jahren, in denen Cherubini in Paris für die dortigen Theater thätig war, erschienen auf diesen Bühnen die Opern: *Elisa ou le Mont St. Bernard*, 1794, treffliche Musik auf einen ungeniessbaren Text; *Il Perrucchiero*, 1796, wahrscheinlich ein älteres Intermezzo, für die italiänische Gesellschaft in Paris zurecht gemacht; Medea, 1797, eines seiner gewaltigsten Werke, neuerdings in Deutschland wieder auf die Bühne gebracht; *L'Hôtellerie portugaise*, 1798; die Operetten *La Punition* und *La Prisonnière* (letztere mit Boieldieu), 1790; *Les deux Journées* („Der Wasserträger"), 1800, und in demselben Jahre mit Méhul: *Epicure*; Anakreon 1803 und das Ballet *Achille à Scyros* 1804 mit ganz vorzüglicher Musik, die aber durch den lächerlichen Inhalt des Ballets (Achilles in Weiberkleidern! nach der bekannten Sage) wieder vom Repertoire verschwand.

Diese Werke, und vor allen „Der Wasserträger", der in Paris selbst weit über 200 und in Deutschland auf allen Bühnen unzählige Vorstellungen erlebt hat, verbreiteten Cherubini's Ruhm durch die ganze gebildete Welt. Das genannte Werk war eine der Lieblings-Opern unseres C. M. von Weber. „Stelle Dir meine Freude vor" — schreibt er am 30. Juni 1812 aus München an einen Freund — „als ich auf der Wirthstafel den Komödien-Zettel mit dem Zauberworte Armand liegen sah. Ich war der Erste im Theater, pflanzte mich voll Erwartung in die Mitte des Parterres und harrte so begierig der Töne, von denen ich im Voraus wusste, dass sie mich aufs Neue erheben und begeistern würden. Dreist glaube ich behaupten zu können, dass der Wasserträger ein echt dramatisches, classisches Werk ist. Alles ist aufs effectvollste berechnet, alle Musikstücke sind so an ihrer Stelle, dass man keines weglassen und keines dazu thun kann. Lieblicher Reichthum von Melodie, kräftige Declamation und eine Alles ergreifende Wahrheit in Auffassung der Situationen, ewig neu, ewig gern gesehen und erhalten. Man hat hier Trompeten zu der Ouverture gesetzt, und ich glaube auch, dass sie im Allegro Effect machen können; aber im Einleitungs-Adagio sind unstreitig in dem letzten allgewaltigen Crescendo die einzelnen Stösse, bloss von dem Horn vorgetragen, von besserer Wirkung und mehr der Steigerung des Ganzen angemessen, besonders wenn dann mit dem Schlage *E-dur* erst die Trompeten eintreten. Das Duett zwischen Armand und Constanze wurde stellenweise vortrefflich gegeben, der Moment seines Anfangs aber ganz vergriffen. Höchst unangenehm ward ich durch eine Verballhornung der Composition im Finale überrascht. Eine der himmlischsten Stellen ward aus mir völlig unbegreiflichen Ursachen ganz ihrer Wirkung beraubt. Nachdem der Wasserträger mit Marzellinen zankt, unwillig über ihr Widerstreben ist und sie in Thränen ausbricht, soll nach diesem Fortissimo eine Clarinette ganz allein eintreten und die Melodie vortragen, worauf erst das Fagott und dann das Violoncell dazu tritt, und der Bruder, seine Schwester tröstend und bittend, zu singen anfängt. Diese Stelle ist überall von der

*) Vergl. Mozart von O. Jahn. IV. S. 201.

höchsten Wirkung. Hier blies nicht nur die Oboe diese Stelle, auch noch ein Accompagnement hatte man dazu gesetzt! Die sehr schwierigen Chöre im zweiten Acte gingen vortrefflich. Mit Präcision und mit Feuer wurden sie gesungen und gespielt. Ueberhaupt war der zweite Act gerundeter und lebendiger. Im dritten Acte hatte ich wieder Gelegenheit, einige schöne Stellen, die weggelassen wurden, zu bedauern, nämlich die paar Worte der Pachterstochter: „Ach, Antonio kommt noch nicht!" durch deren Wegbleiben die Musikstellen so planlos auf einander stossen. Wenn ich Dir, lieber Freund, viel von dieser Oper vorgeplaudert habe, so bedenke, dass man von solchen Meisterwerken nie genug sagen kann, und dass ein so eifriger Kunstfreund, wie ich, auf Deine Nachsicht rechnen darf."

Aus Bremen.

Den 22. November 1861.

Der hiesige Künstler-Verein hat seine Winter-Saison am 13. November eröffnet. In der ersten Versammlung trug Herr Professor Gravenhorst Bruchstücke einer neuen poetischen Bearbeitung der Odysseus-Sage vor, bei welcher er die Homerischen Gesänge in ähnlicher Weise, aber noch freier und selbstständiger nachgebildet und in moderne Formen gebracht hat, wie er es früher bei den griechischen Tragikern gethan. Wie wir vernehmen, ist die Arbeit vollendet und wird bald in ihrer ganzen Ausdehnung dem Publicum zugänglich sein. Nach jenem Vortrage vereinigten sich drei Mitglieder der musicalischen Abtheilung des Vereins, die Herren Streudner, C. Schmidt und Cabisius *jun.* zu einem Trio in *B-dur* von Anton Rubinstein und erwarben sich durch lebendige und treffliche Ausführung der Composition allseitige Anerkennung. — Die Versammlung vom 20. war der Erinnerung an Händel gewidmet. Die Veranlassung dazu gab vornehmlich die den eifrigen Musikern des Vereins dargebotene Gelegenheit, ein fast nie gehörtes Werk des grossen Meisters auszuführen. Es ist das eines oder richtiger zwei der so genannten Oboen-Concerte oder concertirenden Orchesterwerke, welche Händel während der Jahre 1716 bis 1720 componirt hat, als er Musik-Director beim Herzog von Chandos (zu Cannons bei London), dem berühmtesten englischen Kunst-Mäcen seiner Zeit, war. Diese Compositionen sind wahrscheinlich im vorigen Jahrhundert nie in Deutschland bekannt geworden, im jetzigen jedenfalls nur einmal in Dresden, und zwar im vorigen Winter, und jetzt hier zu Gehör gebracht. Der Biograph Händel's, Dr. F. Chrysander, hatte die Freundlichkeit, die in seinem Besitze befindliche Partitur dem hiesigen Künstler-Vereine zur Verfügung zu stellen. Die Compositionen sind für Violine, Bratsche, Violoncell, Contrabass, Flöte, Oboe und Fagott gearbeitet, wurden stark besetzt und nach sorgfältigen Vorstudien unter der Leitung des Herrn Musik-Directors Reinthaler ausgeführt. Nicht bloss als Proben der Denkweise und Instrumentation der Zeit und des Meisters sind diese Concertanten von Interesse; sie sind gross und bedeutend gedacht und verrathen in der Ausführung den Geist ihres Schöpfers, der sich in den späteren Zeiten so gewaltig entwickelte. Sie werden in Gemeinschaft mit anderen verwandten Werken Händel's, den Orgel-Concerten, der Wassermusik u. s. w. gerade jetzt zusammengestellt und zur Herausgabe vorbereitet. — Den Oboen-Concerten ging der Vortrag einiger der schönsten Bass-Arien Händel's voran, nachdem im Beginn der Versammlung in einer biographischen Einleitung ein Blick in die Thätigkeit des grossen Mannes nach ihren drei Haupt-Perioden — den Lehr- und Wanderjahren bis 1720, der Opernthätigkeit von da bis 1740, und der grossen Oratorienzeit von der Entstehung des „Messias" bis zum Tode des Meisters im Jahre 1759 — eröffnet war.

Das zweite Privat-Concert vom 19. stellte sich durch das Clavierspiel der Frau Dr. Clara Schumann dem ersten, in welchem wir Joachim zu begrüssen hatten, würdig zur Seite. Die ausserordentliche Frau, die wir im vorigen Winter eben so wie Joachim schmerzlich vermissten, setzte die Zuhörer, welche sie mit lebhafter Freude begrüssten, in Staunen durch die Schönheit und geistige Frische ihres Spiels, das im Laufe der Zeit auch nicht die geringste Einbusse erlitten hat, vielmehr noch immer dieselbe Kraft und dieselbe makellose Würde besitzt, die seit so vielen Jahren alle Welt entzückt haben. Im Grunde ist es überflüssig, zu bemerken, dass die Ausführung des Concertes in *G-dur* von Beethoven eine ausgezeichnete, durch Sauberkeit, Milde und Kraft hervorragende war; allein es mag erwähnt werden, damit ein ganz besonders herzlicher Dank für die Wahl dieses Werkes sich daran schliesse. Auch für den Vortrag des Carnevals, einer der ersten Compositionen ihres Gatten, sind wir der Meisterin zu Dank verpflichtet. Die innige Liebe, mit welcher sie durch ihre Kunst das Gedächtniss des hochbegabten Mannes ehrt, an dessen Seite sie so glückliche und so schreckliche Stunden verlebte, hat etwas Rührendes und Ergreifendes. Was sie für ihn und seine Werke thut, das ist gewichtiger und mächtiger, als alle Anstrengungen Berufener und Unberufener für die Verbreitung der Schumann'schen Compositionen. Sollen wir offen sein, so hätten wir noch weit lieber eines der werthvolleren Clavierstücke, die er geschaffen hat, gehört. Wenn man so selten und so wenig in dieser herrlichen Weise wiedergegeben erhalten kann.

so streckt man gern die Hand nach dem Besten aus, was zu haben ist. Dazu wird dieser Carneval nicht zu rechnen sein; denn so interessant und pikant er ist, so sehr er beweis't, dass ein Scherz, den ein geistreicher Mann macht, auch geistreich gemacht wird, so ist er doch eben ein Scherz, der die Zeit und die Umgebung, unter denen er entstand, nicht verläugnet. — Die Ausführung der zweiten Schumann'schen Sinfonie in *C-dur* war eine Huldigung des Orchesters zu Ehren der Frau des Componisten. Wir hörten diese Sinfonie im vorigen Winter; sie ist dem Orchester geläufiger geworden, als damals, wo sie für uns neu war, und hatte sich einer klaren und sicheren Wiedergabe zu erfreuen. Sähe es nicht wie eine Rechthaberei aus, so könnte gesagt werden, die erste Sinfonie in *B-dur* habe wohl den Vorrang verdient; gewichtiger und bedeutender ist sie jedenfalls. Dem Orchester hatten wir weiter noch für die zierlichen und duftigen Klänge der Figaro-Ouverture von Mozart und die imposante Gewalt der Leonoren-Ouverture (Nr. 3, *C-dur*) von Beethoven zu danken. — Neben solchen Nachbarn hatte der Gesang des von Leipzig herübergekommenen Fräuleins **Mathilde Enequist-Biondini** aus Paris einen schweren Stand. Die Sängerin, welche Mendelssohn's Concert-Arie und eine elegante Coloratur-Arie von Massé mit Violin-Begleitung vortrug, hat eine hohe, kräftige und wohlklingende Sopranstimme, welche Eindruck machte. Ein Anflug von Härte wird sich, da die Sängerin jung ist, gewiss bald verlieren, und wenn sie neben der Technik auch des seelenvollen Ausdrucks mächtig wird, so kann es ihr an bedeutenden Erfolgen im Concertsaale nicht fehlen.

Von der Oper gibt es viel und zwar wesentlich Gutes zu berichten. Es musste von Grund aus ein neues Gebäude aufgerichtet werden, und wir haben so lange gewartet, bis die Bausteine zusammengetragen waren. Es nützt nicht viel, wenn getreulich berichtet wird, ob dieses oder jenes Fräulein gut disponirt gewesen sei und vortheilhafte Toilette gemacht habe. Es ist weit wichtiger, zu fragen, ob in der Leitung von oben herab ein reger und ehrlicher Sinn für höhere Interessen thätig sei und dem zufolge dem gesammten Treiben des Instituts sich mittheile. Ein Stadttheater, das ganz auf sich selbst angewiesen ist, mit materiellen Schwierigkeiten aller Art zu kämpfen hat, keinen Anhalt findet ausser der Gunst der öffentlichen Meinung — eine solche Bühne hat bei beschränkten Mitteln eine ganz unendlich schwierige Stellung. Jeder Abonnent ist ein Kritiker, jeder hat sein eigenes, natürlich immer unumstössliches Urtheil; für das schwere Geld, welches er bezahlt, muss ihm täglich ein anderes Stück, wo möglich mit Devrient oder Dawison, geliefert werden. Wir haben hier zu Lande alle Leiden und Freuden einer städtischen Theater-Direction durchgemacht, alle möglichen Nuancen erlebt. Einige Jahre hindurch wurde die Speculation auf Gastspiele berühmter Künstler durchgeführt und brachte glänzende Resultate, bis diese Richtung sich abgenutzt hatte. Wir sind jetzt endlich auf einen besseren Weg gekommen, und es winkt von fern ein besseres Ziel. Seit acht Jahren wird zum ersten Male wieder die Sache der Thalia mit Ernst und anständigen Vorsätzen gehandhabt; man geht auf den gesunden Sinn, der im Publicum stets vorhanden ist und eben nur geweckt werden muss, zurück und schafft sich sofort einen fruchtbaren Boden. Für vernünftige Leute ist es ein wohlthuendes Gefühl, dass die Direction, der sie sich anvertrauen, Anstands-Begriffe und den Aufgaben gegenüber, die zu lösen sind, Pietät für das Grosse und künstlerischen Sinn für das Schöne hat. Man muss gestehen, dass nicht bloss vielerlei, sondern auch viel geleistet wird, und dass geradezu Mangelhaftes zu den Seltenheiten gehört. Die Oper ist zu einer Entwicklung gefördert worden, der gegenüber nur Unverstand oder eingefleischte Tadelsucht sich spröde verhalten können. Herr Capellmeister **Hentschel** hat mit staunenswerther Unermüdlichkeit und Arbeitskraft, und dabei mit der Anspruchslosigkeit, welche eine Zierde des echten Fleisses ist, seine unendlich schwere Aufgabe gelös't, ohne dabei zu klagen und viel von sich reden zu machen, was überhaupt nur die Leute thun, welche ein schlechtes Gewissen haben. Er hat dagegen die Freude, nicht bloss bei allen guten unter den seiner Leitung Zugewiesenen, sondern auch im Allgemeinen bei allen Freunden der Sache die Anerkennung zu finden, die ihm in vollem Maasse gebührt, die er nicht gefordert, aber mit Mühe und Fleiss erworben und verdient hat.

F. P.

Drittes Gesellschafts-Concert in Köln im Gürzenich,

unter Leitung des städtischen Capellmeisters Herrn

Ferdinand Hiller.

Dinstag den 26. November 1861.

Programm. Erster Theil. 1. Ouverture zu Hamlet von **Niels W. Gade** (zum ersten Male). 2. Concert (Nr. 2) für Violoncello von **Goltermann**, vorgetragen von Herrn **A. Schmit**, Lehrer am hiesigen Conservatorium. 3. *Ave Maria* für weiblichen Chor mit Orchester-Begleitung von **Johannes Brahms** (zum ersten Male). 4. Sinfonie in *G-moll* von **W. A. Mozart**.

Zweiter Theil. „Die erste Walpurgisnacht" von Göthe, für Soli, Chor und Orchester von **F. Mendelssohn-Bartholdy**.

Die beiden Neuigkeiten hatten sich mehr eines *Succès d'estime*, als eines enthusiastischen Beifalls zu erfreuen. **Gade's** Ouverture, auch abgesehen von der sonderbaren Idee (die freilich auch schon ein paar andere Componisten ergriffen hat), einen musicalischen Prolog zu einer Tragödie wie Shakespeare's Hamlet zu schreiben, da diese in ihrem Ganzen durchaus keinen Anhalt für einen musi-

calischen Ausdruck darbietet, ist, auch bloss musicalisch genommen, kein Werk der Begeisterung, sondern ein gewöhnliches, hübsch gemachtes Musikstück, das jedoch die Vorzüge einer originellen Instrumentirung, wodurch Gade's Sinfonieen bestechen, nicht theilt. — Das *Ave Maria* von Joh. Brahms verzichtet freiwillig auf den Eindruck, den ein rein gesungener Frauenchor stets auf uns macht, durch Hintansetzung der harmonischen Einfachheit, welche die Chöre für weibliche Stimmen durchaus erfordern. Grelle Modulationen und scharf einschneidende durchgehende Noten stören, weil sie den schroffen Gegensatz zu der Anmuth und Milde des weiblichen Charakters bilden. Auch die Motive oder vielmehr das Motiv, denn es ist nur eines da, entbehrt der Sprache der Innigkeit und Andacht, welche das Gebet verlangt.

Die Ankündigung der Sinfonie in *G-moll* erfreute schon auf dem Programm die Freunde der wahren Musik, und ihre Erwartungen wurden durch eine vortreffliche, feine und, wo es hingehört, leidenschaftliche Ausführung vollständig befriedigt.

Mendelssohn's „Walpurgisnacht" erhielt wie immer den lebhaftesten Beifall des Publicums. Wir müssen aber auch sagen, dass wir nur selten eine so gelungene Aufführung dieses eigenthümlichen, genialen Werkes gehört haben, wie die am Dinstag. Die beiden Haupt-Solo-Partieen, Tenor und Bass, wurden von den Herren A. Pütz von hier und J. Remmerts aus Düsseldorf ebenfalls vorzüglich gut gesungen, so dass das Ganze bei den trefflichen Chor- und Orchesterkräften unter einer Leitung, wie man sie von F. Hiller gewohnt ist, einen grossen Eindruck machte.

Tages- und Unterhaltungs-Blatt.

** **Magdeburg,** 15. November. In unserer musicalischen Welt herrscht ein reges Leben. Die Abonnements-Concerte unserer vier geschlossenen Gesellschaften haben bereits' begonnen; Laub und Johanna Wagner haben grosse Triumphe darin gefeiert. In der nächsten Woche kommt hier die *Missa solemnis* in *D* von Beethoven zur Aufführung, was Sie um so mehr interessiren wird, da die Aufführungen in Köln und Ihre Aufsätze über das herrliche Werk in der Niederrheinischen Musik-Zeitung und in der Kölnischen Zeitung so viel dazu beigetragen haben, dass man endlich überall, wo sich die Möglichkeit dazu darbietet, daran denkt, diese heilige Schuld an den grossen Meister abzutragen.

Aus Wien wird vom 10. November geschrieben: „Richard Wagner ist vorgestern nach Venedig abgereis't, wo er einige Zeit zu bleiben gedenkt. Die Frage, welche unsere musicalischen Kreise so lange in Spannung erhielt, ob nämlich Wagner's Tristan und Isolde hier zur Aufführung kommen werde oder nicht, ist factisch gelös't. Man kaufte Wagner die Partitur ab, zahlt ihm ein anständiges Honorar (gleichsam als Entschädigung seines längeren fruchtlosen Aufenthaltes in Wien) und — gibt die Oper nicht. Bei ihrer gänzlichen Melodieenlosigkeit, ja, ihrem Mangel an jeder melodischen oder rhythmischen Symmetrie, bietet diese Oper dem Gedächtnisse der festesten Sänger so unknackbare Nüsse, dass ein witziger Musiker meinte, es müsste Wagner zuvor auch für eigene Zukunfts-Gedächtnisse sorgen. Vor seiner Abreise liess Wagner in ganz vertrautem Kreise die Ouverture und mehrere Scenen des ersten Actes probiren. Als der Componist einige befremdete Mienen erblickte, äusserte er, er sei mit der „„Isolde"" allerdings einige Schritte über den „„Lohengrin"" weiter gegangen. „„Sagen Sie hundert Meilen!"" erwiderte Auder. In der That hat man sich durch eine Clavier-Probe vollkommen überzeugt, dass die Vorbereitung des „„Tristan"" durch zahllose Proben die Stimmen der Sänger ruiniren und die ersten Mitglieder durch längere Zeit dem Publicum ganz entziehen würde."

Pesth, 9. November. Ein mit grossem Eclat angezeigter Gast, der aber kaum mehr als mässigen Erfolg davontrug, war Herr Musard, Capellmeister aus Paris. Ein Programm, aus Walzern und Quadrillen zusammengesetzt, höchstens noch einigen leichten Ouverturen, mit Grand Concert zu betiteln, ist denn doch etwas zu freimüthig, und hätte höchstens in einen Speisesaal, aber nicht ins Theater gehört Das einzig Interessante in diesen Concerten waren die von Herrn Legendre auf dem Cornet à Piston executirten Soli, die eine überraschende Virtuosität in der Behandlung dieses beinahe spröde zu nennenden Instrumentes bekundeten.

*** **Amsterdam,** 14. November. In dem gestrigen grossen Vocal- und Instrumental-Concerte im Park-Saale, veranstaltet von Herrn J. Ed. Stumpff, hörten wir ein italiänisches Sänger-Quartett, die Damen Pirola und Polachi und die Herren Mea und Bonora, die uns mit Soli, Duetten, einem Terzett und Quartett aus Verdi, Flotow, Donizetti, Rossini und Bellini speis'ten und Beifall erhielten. Einen allgemeinen Enthusiasmus aber rief das Violinspiel Ihres Landsmannes August Kömpel hervor, der Spohr's Gesangscene, Bach's Ciaconna und Variationen von David spielte und das ganze zahlreiche Publicum durch den hoch künstlerischen Vortrag dieser classischen Compositionen hinriss — ein Beweis, wie sehr auch unser holländisches Publicum das gediegene Schöne, zumal wenn es in so bewundernswerther Ausführung dargeboten wird, zu schätzen weiss.

Am 20. November starb hier C. A. Bertelsmann, Stifter der hiesigen Liedertafel „Eutonia" und langjähriger Dirigent derselben. Gebürtig aus Soest in Westfalen, gründete er sich durch seine musicalische Tüchtigkeit eine Existenz in Amsterdam und zeichnete sich nicht nur als vortrefflicher Dirigent, sondern auch als wissenschaftlich gebildeter Musiker und Contrapunktist und als talentvoller Componist besonders für mehrstimmigen Gesang rühmlichst aus.

London. In der neuesten Bankerotten-Liste figurirt unter einer endlosen Masse so genannter kleiner Leute auch ein Russe aus altadeligem Geschlechte: „Georg Nikolaus Fürst von Galitzin, Kammerherr des Kaisers von Russland und Marschall des Gouvernements Tambu, ein Fürst des russischen Reiches, Componist, Musikmeister und Director von Concerten." Der genannte Fürst lebte seit Jahr und Tag in London und hatte zu verschiedenen Malen Concerte dirigirt, in denen er russische Musik, darunter viele seiner eigenen Compositionen, dem englischen Publicum vorführte.

Die Deutsche Tonhalle

setzt auf die Composition beigehenden Preis-Gedichtes für vierstimmigen Männergesang mit Harmonie-Begleitung den Preis von fünfzig Thalern.

Mit Ertheilung des Preises wird auch dieses Gedicht, so wie seine Composition, Eigenthum des betreffenden Bewerbers; bis dahin aber bleibt es im Besitze unseres Vereins und darf nur zu dieser Preisbewerbung benutzt werden.

Die Bewerbungen sind bis Ende Februar 1862 frei an uns einzusenden.

Mannheim, im October 1861.

Der Vorstand der Deutschen Tonhalle.

Preis-Gedicht.

Schlag' deine Augen auf, die blauen,
Germania!
Die Herzen, die auf dich vertrauen,
Sind wieder da.
In deine blonden Locken flechte*)

*) In einem „Preis-Gedicht" ein unangenehmer Verstoss gegen die grammatische Form. „Sprich", „Flicht" u. s. w. heisst die befehlende Form.

Der Eiche Grün,
Und tritt für deine heil'gen Rechte
Zum Kampfe kühn.
(Indem die Sänger die deutsche Fahne entfalten.)
Schaut her! von uns'rer Hand entrollt,
Erglänzt dein Banner schwarzrothgold,
Umspielt von Windes Wogen:
O schönster Regenbogen!
Wie malen diese Farben gut
Des deutschen Herzens tiefe Gluth!

Gesunken von dem alten Throne,
Steh'st du gebückt,
Die einst war mit der höchsten Krone
Der Welt geschmückt!
Doch deine Kraft ist ungebrochen;
Drum, unverzagt,
Sprich, wie einst Hutten hat gesprochen:
„Ich hab's gewagt!"
Die Nationen sind erwacht —
Ein Feuer, das von Gott entfacht.
Die Geister hoher Ahnen
Umschweben uns und mahnen:
Hermann's und Karl's und Luther's Geist,
Und Friedrich's, der der Grosse heisst.

Horch! Schiller's Harfe tönt hernieder
Mit heil'gem Klang,
Und Freiheitskämpfer singen Lieder
Im Schlachtendrang.
Als Erzbild steht am Rheines Ufer
Der Vater Arndt —
Ein Eckart, der als treuer Rufer
Die Seinen warnt.
„Was ist des Deutschen Vaterland?"
Die Antwort zuckt in uns'rer Hand,
Wenn unsre guten Degen
Vereint der Gränze pflegen;
Wenn, losgesprengt aus schnöder Haft,
Frei wieder athmet deutsche Kraft.

Vom Nordmeer bis zur Schweiz zusammen,
Ihr Männer, steht!
Ihr Männer, schürt die heil'gen Flammen,
Ihr Greise, fleht
Zu Gott, dass wir die Feinde draussen
Mit Glück besteh'n,
Und die in unsern Mauern hausen —
Ihr wisst ja, wen!
Als stolzer Strom dann mächtig eilt
Die Kraft, in Bäche jetzt getheilt.
Hinweg die alten Dränger!
Wir dulden sie nicht länger.
Verräther, wer des Fremden Schwert,
Des Falschen, wider uns begehrt!

Blickt, Schleswig-Holstein, auf, und Hessen
Aus tiefem Leid;
Ihr seid ja nicht von uns vergessen:
Es naht die Zeit,
Wo Bruderhülfe heilt die Wunden,
Die man euch schlug;
Wo Deutschland endlich wird gesunden
Von Lug und Trug.
O, Heil dem Fürsten, der auch stützt,
Der treuen Sinn und Recht beschützt!
Wird er zum Kampf uns leiten,
So gibt's ein gutes Streiten.
Es hebt sich hinter Noth und Tod
Des schönsten Sieges Morgenroth.

Ein neu Geschlecht kommt angezogen,
Die Brust in Erz,
Und diesmal wird es nicht betrogen,
Das deutsche Herz.
Die spröde Braut, die unsern Armen
Sich längst entwand,
An unsrer Brust muss sie erwarmen:
„Freiheit" genannt.
(Indem die deutsche Fahne bewegt wird.)
So flatt're, flatt're, Schwarzrothgold!
Verderben Jedem, der dir grollt!
Wo deine Farben blinken,
Die andern Fahnen sinken,
Und, neugefasst, strahlt voll und rein
Deutschland, Europa's Edelstein.

K. A. Mayer.

Ankündigungen.

Die Niederrheinische Musik-Zeitung
erscheint jeden Samstag in einem ganzen Bogen mit zwanglosen Beilagen. — Der Abonnementspreis beträgt für das Halbjahr 2 Thlr., bei den K. preuss. Post-Anstalten 2 Thlr. 5 Sgr. Eine einzelne Nummer 4 Sgr.

Briefe und Zusendungen aller Art werden unter der Adresse der M. DuMont-Schauberg'schen Buchhandlung in Köln erbeten.

Verantwortlicher Herausgeber: Prof. *L. Bischoff* in Köln.
Verleger: *M. DuMont-Schauberg*'sche Buchhandlung in Köln.
Drucker: *M. DuMont-Schauberg* in Köln, Breitstrasse 76 u. 78.

Niederrheinische Musik-Zeitung

für Kunstfreunde und Künstler.

Herausgegeben von Professor *L. Bischoff.* — Verlag der *M. DuMont-Schauberg*'schen Buchhandlung.

Nr. 49. KÖLN, 7. December 1861. IX. Jahrgang.

Die fünfzigjährige Jubelfeier des Elberfelder Gesangvereins.

In der Epoche von Deutschlands tiefster Erniedrigung, im Winter 1811, erliessen mehrere Musikfreunde in Elberfeld einen Aufruf zur Bildung eines Vereins für Pflege des Chorgesanges, weil — wie es in dem Rundschreiben vom 1. December wörtlich heisst — „das Grosse, das Erhabene, das Herzergreifende, Rührende, Erschütternde unstreitig mehr in den Chören liegt, als in den brillantesten Bravour-Arien". Nachdem das Rundschreiben zwanzig zustimmende Unterschriften gefunden hatte, traten unterm 22. December die Herren Bredt, Berger, Nielo, Reusch, Sasse, Schornstein, Wolff und Willemsen zum Entwurfe der Statuten zusammen, nach welchen bestimmt wurde, dass sich die zwanzig Theilnehmer zur Bildung einer Singschule vereinigen, um jeden Mittwoch unter Leitung der Herren Sasse und Schornstein mehrstimmige Werke einzuüben.

Es bestand die Elberfelder Singschule aus zehn Damen und eilf Herren mit zwei technischen Leitern. Als Vorstand wurden die Herren P. M. Bredt und Secretär Reusch gewählt. Da sämmtliche Mitglieder bereits wohlgeschulte Sänger waren, so ging das Einstudiren der Chöre mit solcher Leichtigkeit von Statten, dass schon vier Monate später in dem Uebungs-Locale eine Aufführung von Haydn's „Jahreszeiten" mit Orchester-Begleitung Statt finden konnte, wozu aber bloss die Angehörigen und einige besondere Musikfreunde eingeladen waren. Am 15. August 1812 trat der Verein zum ersten Male in die Oeffentlichkeit, indem er bei der gebotenen Feier des Napoleons-Festes die *C-dur*-Messe von Haydn in der katholischen Kirche aufführte. Im darauf folgenden Winter kam die „Schöpfung" von Haydn an die Reihe, welche ebenfalls mit Orchester-Begleitung, aber auch nur vor einem engeren Kreise Eingeladener gegeben wurde. Eben so feierte der Verein den Napoleons-Tag im Jahre 1813, laut einer noch vorliegenden Aufforderung von der Mairie, durch eine musicalische Aufführung in der katholischen Kirche. Es war, Gott sei Dank, die letzte derartige Feier auf deutschem Grund und Boden.

Im Herbste des Jahres 1813 erdröhnten die Donner der Schlacht bei Leipzig. Auch in unseren Bergen wurde die Fremdherrschaft gebrochen, Alles stand auf, um sich dem Siegeszuge nach Frankreich anzuschliessen. Das waren keine Zeiten für Pflege des Gesanges. Nachdem der Verein noch in einer Festlichkeit mitgewirkt hatte, welche die Stadt beim Einzuge des General-Gouverneurs vom Rhein-Departement, Justus Gruner, im Winter 1813—1814 veranstaltete, lös'te sich die Singschule auf. Im Herbste 1814 aber gestaltete sich der Verein auf's Neue, die Zahl der Mitglieder stieg sofort auf das Doppelte. Der Zweck war nun nicht bloss, grössere Gesangwerke einzuüben, sondern auch, sie zur öffentlichen Aufführung zu bringen. Die Singschule war verschwunden und an ihre Stelle ein Gesangverein getreten, als dessen alleiniger Leiter Johannes Schornstein gewählt wurde.

Dieser strebsame Künstler war bereits im Jahre 1808 als Organist der reformirten Kirche hieher berufen worden. Im Lehrer-Seminar zu Kassel gebildet, im Umgange mit Grossheim in die unsterblichen Werke eines Bach und Händel eingeweiht, war nun sein rastloses Streben vorzugsweise dahin gerichtet, in der neugewonnenen Heimat einen Kreis gleichgesinnter Musikfreunde zu bilden, um die Schöpfungen jener grossen Meister wieder ins Leben zu rufen. In diesem Sinne hatte er bereits drei Jahre früher die hauptsächlichste Anregung zur Gründung der Singschule gegeben. Als nun aber in Folge der gehobenern Stimmung der frühere Kreis sich erweiterte und die öffentliche Aufführung des Einstudirten zur ausgesprochenen Aufgabe des Vereins wurde, da fühlte er, dass jetzt die Stunde gekommen, um das längst Ersehnte zur Wirklich-

keit zu gestalten. Es gab in Elberfeld eine Partei, welche an dem italiänischen Gesange hing und die strengere deutsche Schule verhöhnte. Mit kluger Vorsicht wusste Schornstein kleine Zugeständnisse zu machen, ohne desshalb seine bessere Richtung zum Opfer zu bringen. Die frühesten Concert-Programme weisen noch zahlreiche Opernsätze von Paer, Righini, Mair u. s. w. nach, worin Schornstein selbst durch seinen herrlichen Vortrag als Bassist glänzte, während aus Händel'schen Werken nur einzelne Nummern ausgehoben wurden, deren Erfolg nicht zweifelhaft sein konnte, wie der Empfang der Sieger im Josua, das Halleluja im Messias und ähnliche. In dem Grade, in welchem derartige Sätze aus älteren Werken häufiger werden, verringert sich die Zahl der Opernstücke.

Die jährlichen Abonnements-Concerte hatten in dem noch jetzt unverändert bestehenden Saale des Hotel Herminghausen Statt, bis sie im Jahre 1819 ins Casino verlegt wurden. Im Jahre 1817 fand ein musicalisches Ereigniss Statt, welches für die ganze Rheinprovinz die bedeutsamsten Folgen haben sollte. Schornstein hatte sich längst danach gesehnt, dem Publicum auch einmal ein grosses classisches Werk vorzuführen, wie er es früher mit der Singschule schon versucht hatte. Da er das Gewagte des Unternehmens sehr wohl erkannte, so war er darauf bedacht, durch ein möglichst populäres Werk und die glänzendste Ausstattung den Erfolg auf jede Weise sicher zu stellen. Die Wahl fiel auf Haydn's „Schöpfung", welche zunächst mit aller erdenklichen Sorgfalt einstudirt wurde; hierauf suchte man nach allen Seiten hin auswärtige Musikfreunde zur Mitwirkung zu gewinnen. Einen besonders starken Zuzug leistete Düsseldorf auf Burgmüller's besonders thätige Verwendung, eben so Crefeld mit der Familie Wolff an der Spitze. Schornstein, der nie vorher ein Pferd bestiegen hatte, ritt selbst nach Dortmund, um Fräulein Eilking, spätere Frau Pottgieser, für die Sopran-Soli zu gewinnen. Herr Scheibler aus Crefeld hatte die Tenor-Soli übernommen. Auf diese Weise wurden 110 Mitwirkende zusammengebracht und die Aufführung am 1. November im grossen Saale der damaligen so genannten ersten Gesellschaft (im jetzigen Gymnasium) abgehalten. Der Zudrang des Publicums war ein ausserordentlicher. Die Aufführung selbst übertraf alle Erwartungen; eine so grossartige Wirkung hatte Niemand geahnt, und bei Allen stand der Entschluss fest, diesen Hochgenuss um jeden Preis durch ähnliche Aufführungen in Zukunft zu erneuern. Schon Tags darauf traten die einflussreichsten Musikfreunde der verschiedenen Städte zu einer Berathung zusammen, und das Resultat derselben war die Gründung der niederrheinischen Musikfeste. — Man vereinigte sich zu zweitägigen Aufführungen, welche alljährlich, zwischen Elberfeld und Düsseldorf abwechselnd, an den Pfingsttagen Statt finden sollten, um grossartige Tonwerke durch Zusammenfassen sämmtlicher musicalischer Kräfte zur würdigen Darstellung zu bringen. So fand denn schon sechs Monate später unter Burgmüller's Leitung das erste niederrheinische Musikfest in Düsseldorf Statt. Seit der elberfelder Anregung war man so sehr von der Hoheit der Oratorien-Musik ergriffen, dass man des Guten kaum zu viel thun konnte und desshalb bei dieser Gelegenheit gleich zwei Oratorien auf einmal zur Aufführung brachte, nämlich am ersten Tage die „Jahreszeiten", am zweiten die „Schöpfung" von Haydn. Die rasche Wiederholung des letzteren Werkes mag als Beweis dienen, wie mächtig die Wirkung bei der ersten Aufführung gewesen sein musste.

Zu Pfingsten 1819 war die Reihe an Elberfeld gekommen, und nun endlich nach zehnjährigem unablässigem Streben sollte Schornstein's heissester Wunsch in Erfüllung gehen und ein vollständiges Oratorium von Händel zur Aufführung gelangen. Man wählte die Krone seiner Werke, das Oratorium aller Oratorien, den unsterblichen „Messias", und somit war es abermals Elberfeld, welchem unter allen Städten der Rheinlande die Ehre gebührt, zuerst ein vollständiges Händel'sches Werk zur Aufführung gebracht zu haben. Aus dem Programme des zweiten Tages strahlen uns die *D-dur*-Sinfonie und die grosse Leonoren-Ouverture von Beethoven entgegen; wir sehen demnach, dass Elberfeld auch in Bezug auf die Programme für die niederrheinischen Musikfeste bis auf den heutigen Tag maassgebend geworden ist, denn die ganzen 42 Jahre hindurch blieb Händel der Haupt-Factor für den ersten Tag und Beethoven für den zweiten.

Das dritte Musikfest fiel wieder auf Düsseldorf und brachte unter Burgmüller's Leitung am ersten Tage den Samson von Händel und am zweiten Beethoven's *Eroica*. Mit dieser dritten Feier waren die Musikfeste, weil lediglich aus dem Schoosse des Volkes ohne Schutz und Beeinflussung von aussen hervorgegangen, bereits so sehr National-Angelegenheit geworden, dass Köln nicht länger zurückbleiben konnte. Noch in demselben Jahre schloss es sich dem Verbande an, um die Ehre zu haben, das vierte Musikfest in seinen Mauern zu feiern. Dasselbe fand im Jahre 1821 Statt und brachte unter Burgmüller's Leitung das Weltgericht von Friedr. Schneider (bereits ein Jahr früher in einem elberfelder Concerte aufgeführt) und Beethoven's *C-moll*-Sinfonie. — Das fünfte Musikfest fiel auf Düsseldorf, wobei Burgmüller das befreite Jerusalem von Stadler und nochmals Beethoven's *D-dur*-Sinfonie auf das Programm brachte. — Das sechste Musikfest fand in Elberfeld unter Schornstein's Leitung Statt

und überstrahlte durch Händel's Jephta und Beethoven's siebente Sinfonie bei Weitem das Programm des vorhergegangenen Jahres. — Das siebente Musikfest wurde in Köln mit Schneider's Sündfluth, *F-dur*-Sinfonie von Ries und Beethoven's Coriolan-Ouverture gefeiert. Die Stadt Aachen schloss sich noch im Jahre 1824 an und feierte im nächsten Jahre unter der Leitung von Ries das achte Musikfest mit Händel's Alexanderfest, Beethoven's neunter Sinfonie und Christus am Oelberge. — Das neunte Musikfest wurde in Düsseldorf unter Ries und Spohr abgehalten und brachte „Die letzten Dinge" von Spohr, eine Vocalmesse von Schneider, 16 Nummern aus dem Messias und die *D-dur*-Sinfonie von Ries. — Im Jahre 1827 war wieder die Reihe an Elberfeld, welches das zehnte Musikfest unter Schornstein's Leitung mit Schneider's „Verlornem Paradies", mit dem *Kyrie* und *Gloria* aus der grossen *D-dur*-Messe von Beethoven und dessen *C-moll*-Sinfonie ausschmückte*). Dies war aber auch das letzte Musikfest, welches hier gehalten wurde. Während für die früheren Jahre unser Casinosaal ausgereicht hatte, mussten das letzte Mal bereits die Räumlichkeiten der Reitbahn in Anspruch genommen werden; aber auch diese würden für die Folge nicht mehr ausgereicht haben, abgesehen davon, dass es der Stadt an Gasthöfen zur Unterbringung der massenhaft zuströmenden Fremden gebrach. Als daher drei Jahre später wieder die Reihe an Elberfeld kam, sah sich dieses gezwungen, mit tiefem Bedauern aus dem Verbande zu scheiden. Aber die Hebung unseres Gesangvereins war bereits vollständig erreicht. Es galt jetzt nur, die eingeschlagene Richtung unwandelbar festzuhalten und bei den eigenen Concerten den Programmen der späteren Musikfeste als Leitsternen zu folgen. Diese Aufgabe lag ganz im Sinne Schornstein's und wurde von ihm mit treuer Beharrlichkeit durchgeführt. Ueberdies hatte der Gesangverein von Jahr zu Jahr an Mitgliedern zugenommen, so dass man wohl im Stande war, selbst die grössten Werke ohne fremde Unterstützung zur würdigen Darstellung zu bringen. So zeigen denn auch die Concert-Programme der nächstfolgenden Jahre das treue Verfolgen der classischen Richtung. Wir begegnen fast ausschliesslich nur Compositionen von Händel, Haydn, Mozart, Beethoven, Spohr, Weber, Klein, Schneider und Fesca. Unter Anderen wurde im Jahre 1834 David von Klein, im Jahre 1835 das Alexanderfest von Händel aufgeführt. Für die Programme der späteren Zeit wurde das düsseldorfer Musikfest im Jahre 1836 von ganz besonderer Bedeutung. Es war da Mendelssohn's Paulus zum ersten Male aufgeführt worden und hatte einen ganz unbeschreiblichen Enthusiasmus hervorgerufen. Einem jungen, bis dahin unbekannten Künstler war es gelungen, was seit 30 Jahren so viele gewiegte Meister vergebens erstrebt hatten, ein Oratorium zu schaffen, welches den grossen Schöpfungen des vorigen Jahrhunderts würdig an die Seite treten durfte, — ein Werk, welches mit der Würde und Strenge der alten Schule die glänzenden Errungenschaften der Neuzeit aufs glücklichste zu vereinen wusste. Von diesem Augenblicke an war Mendelssohn der entschiedene Liebling in den Rheinlanden und ist es bis heute geblieben. Schon im Jahre 1837 führte der hiesige Gesangverein den Paulus auf und von da an bildeten die Mendelssohn'schen Gesangwerke den Hauptbestandtheil unserer Programme. Sie sind alle ohne Ausnahme, viele sogar mehrfach, zur Aufführung gelangt und zwar meistens sofort nach Erscheinen, so z. B. Mendelssohn's Schwanengesang, der Elias, schon drei Wochen nach erfolgter Herausgabe. Es war ein eigenthümlicher Vorzug Schornstein's, der gar nicht hoch genug angeschlagen werden kann, dass er trotz des strengsten unverbrüchlichsten Festhaltens an dem alten Bewährten, sich dennoch die leichte Empfänglichkeit der Jugend für neue Eindrücke in ihrer ganzen Frische bis ins späteste Alter bewahrte. Ja, diese Empfänglichkeit schien sogar mit den Jahren zuzunehmen. Ein glänzender Beleg hierfür ist die liebevolle Hingabe des bereits 60 Jahre alten Mannes an Schumann gleich nach dessen Auftreten. Die unergründliche Gemüthstiefe dieses wunderbaren Tondichters ist leider von Aussen oft so schwer zugänglich, dass es selbst bis zur heutigen Stunde nur wenige Orte gibt, wo er zur vollen Geltung gelangte, aber desto mehr, wo er bisher ganz unverstanden geblieben. Hier in Elberfeld wurde sein Paradies und Peri bereits im Jahre 1845 aufgeführt und sogar bald darauf wiederholt. Dieses Jahr war überhaupt sehr reich an musicalischen Erscheinungen; es brachte uns ausserdem noch die Walpurgisnacht und die Musik zum Sommernachtstraum von Mendelssohn und das Oratorium Moses von Marx. Sie alle wurden schon in der nächsten Zeit hier aufgeführt und haben alle zum Theil mehrfache Wiederholungen erlebt.

So schritten Dirigent und Verein auf der Künstlerbahn rüstig voran, treu am bewährten Alten festhaltend und das bedeutende Neue mit warmem Herzen aufnehmend und der Oeffentlichkeit vermittelnd, bis plötzlich das Jahr 1853 das schöne Verhältniss zerriss. Der unvergleichliche Mann, der den Verein seit 41 Jahren mit beispielloser Hingebung und Einsicht geleitet hatte, der, obgleich bereits im 65. Lebensjahre stehend, sich noch des Vollbesitzes geistiger Kraft erfreute, wurde uns am 2.

*) Hiernach ist die irrige Meinung zu berichtigen, als habe Schornstein damals die ganze *D-dur*-Messe von Beethoven aufgeführt. Die Redaction.

[*]

December durch einen ganz unvermutheten Tod entrissen. Nie war eine Trauer tiefer und allgemeiner! Der ganze Verein, gefolgt von allen übrigen musicalischen Corporationen der Stadt, geleitete den theuren Entschlafenen zur letzten Ruhestätte, und am 9 December fand eine ergreifende Todtenfeier im grossen Saale des Casino Statt. Ein einziger Trost milderte den herben Verlust. Hermann, der älteste Sohn des Entschlafenen, unter dem berühmten Hummel zum trefflichen Künstler gebildet, hatte bereits seit 22 Jahren ganz im Geiste des Vaters den Gesangverein und die Concerte in Barmen geleitet. Niemand ausser ihm war im Stande, so sichere Bürgschaft für die fernere Leitung des Vereins im Sinne des Gründers zu geben, und da er selbst dieses Fortführen als ein theures Vermächtniss betrachtete, welches nicht abgelehnt werden dürfte, so nahm er die einstimmige Wahl freudig an und kehrte Anfangs 1854 in seine Geburtsstadt zurück. Der Verein, um dem neuen Dirigenten Gelegenheit zu geben, seine Fähigkeiten sofort in ihrem ganzen Umfange zu bewähren, veranstaltete im Juli ein Musikfest, an dessen erstem Tage Haydn's Jahreszeiten zur Aufführung kamen. Fräulein Nathalie Eschborn, die berühmten Oratoriensänger Schneider und Kindermann aus München hatten die Solo-Partieen übernommen. Es war eine Aufführung, wie Elberfeld noch keine ähnliche erlebt hatte.

Im Herbste 1854 nahmen die Abonnements-Concerte ihren gewohnten Anfang, und gar bald zeigte es sich in den Programmen und ihrer Ausführung, dass der neue Dirigent die gehegten Erwartungen glänzend zu rechtfertigen verstand. In Bezug auf Vorführung neuer bedeutender Werke sind zu erwähnen: Sängers Fluch von Schumann, Jephta von Reinthaler, Erlkönigs Tochter von Gade, Lucifer von van Eyken und andere.

Mitten unter den Vorbereitungen zu Schumann's Faust brannte in der Neujahrsnacht 1858 das Casino ab, mit ihm der in akustischer Vollendung unvergleichliche Concertsaal. Ausserdem verlor unser Verein nicht allein sein Uebungslocal, sondern zum grossen Theile auch seine treffliche seit 40 Jahren angesammelte Bibliothek. Der empfindlichste Schlag wurde uns aber dadurch versetzt, dass zwei Jahre hindurch keine öffentlichen Aufführungen möglich waren. Erst im vorigen Jahre war der Neubau so weit gefördert, dass im März der bedeutend vergrösserte Concertsaal mit Mendelssohn's Paulus eingeweiht werden konnte. Die Concerte des verflossenen Winters wurden mit dem Elias eröffnet und zeigten in ihren weiteren Programmen und deren Ausführung, dass der erlittene Schaden bereits völlig verschmerzt und der Verein die frühere Höhe seiner Leistungsfähigkeit wieder eingenommen hatte.

Der Verein, welcher vor 50 Jahren von 21 Verehrern des edlen Gesanges begründet wurde, weis't heute einen Bestand von 200 Mitgliedern nach und Haydn's Schöpfung, welche vor 44 Jahren von 110 Musikfreunden aufgeführt wurde, die aus allen Städten der Rheinprovinz zusammengerafft werden mussten, wurde am 30. November von mehr als 240 Mitwirkenden gegeben, die sämmtlich der Stadt Elberfeld selbst angehören. Um auch das Fest durch eine That des Fortschrittes zu bezeichnen, hat der Verein in dem Concertsaale ein grossartiges Orgelwerk von 36 klingenden Stimmen, drei Manualen und freiem Pedal aus der Werkstatt von Ibach Söhne in Barmen aufgestellt, welches seine brausenden Accorde zum ersten Male bei den Worten: „Und es ward Licht", ertönen liess.

In den letzten fünfzehn Jahren haben sich die Herren F. Heyer, A. Wülfing und J. H. Zapp durch thätigste Unterstützung des technischen Dirigenten die höchsten Ansprüche auf dankbare Anerkennung erworben. Auch hat Herr Zapp mit besonderer Aufopferung das Material zu vorliegender Darstellung gesammelt.

Und so trete denn der Verein unter glücklichen Auspicien die zweite Hälfte seines Jahrhunderts an und mögen am Schlusse desselben unsere Nachkommen mit gerechtem Selbstbewusstsein aussprechen dürfen, dass sie das Erbe der Väter redlich verwaltet und einer immer höheren Vollendung entgegengeführt haben!

Dr. F. W. Arnold *).

(Schluss folgt.)

Aus Münster.

[Athalia von Händel — Leistungen des Musik-Vereins.]

Den 30. November 1861.

Die Feier des diesjährigen Cäcilienfestes (22. November) durch den hiesigen Musik-Verein verdient einer besonderen Erwähnung. Zur Aufführung kam die Athalia von Händel. Dieselbe gehört zu den weniger bekannten Händel'schen Oratorien. Aufführungen derselben vor ihrem Erscheinen in der von der Händel-Gesellschaft veranstalteten Ausgabe der Werke Händel's im Jahre 1859 (Lieferung 5) mögen in Deutschland wohl nur selten vorgekommen sein. Mrs. Trollope erzählt in ihrem Werke: „Wien und die Oesterreicher", von einer solchen, der sie im wiener Burg-Theater im Winter 1836—1837 beigewohnt und in welcher sich nur die Bass-Partie, von Staudigl gesungen, ausgezeichnet habe. Seit dem Jahre 1859 ist das Oratorium am 16. October 1860 vom Vereine für classische Kirchenmusik in Stuttgart und ausserdem, so viel bekannt

*) Auszug aus dem „Gedenkblatt zur fünfzigjährigen Jubelfeier des Elberfelder Gesangvereins."

geworden, in München aufgeführt. Ob dasselbe bei diesen Aufführungen mit Orchester-Begleitung gegeben wurde, lässt sich bezweifeln, da eine solche bis dahin nicht veröffentlicht worden ist, wenn gleich in der Biographie Mozart's von O. Jahn, Band 4, S. 457, einer Bearbeitung der Athalia von van Swieten Erwähnung geschieht. Um für den hiesigen Musik-Verein die Aufführung möglich zu machen, hatte der Dirigent desselben, Herr Musik-Director J. O. Grimm, nach den Andeutungen Händel's in der gedachten Ausgabe die Orchesterstimmen dazu geschrieben. Diese Orchestrirung ist durchgängig sehr schön. Voll herrlicher Klang-Effecte und überall dem Charakter der Singstimme entsprechend, macht sie sich nirgends auf eigene Hand geltend. Sie benutzt alle Mittel des Orchesters mit grosser Kenntniss ihrer Wirkung und bleibt doch dem Gesange untergeordnet; insbesondere bedient sie sich der Blech-Instrumente mit weiser Sparsamkeit, dann aber mit um so grösserem Effecte, und trägt und hebt somit die Gesang-Partieen. Sie verdient, auch abgesehen davon, dass sie die Aufführung des schönen Werkes an anderen Orten ohne Weiteres möglich macht, dieses ihres musicalischen Werthes halber weiter bekannt zu werden.

Das Oratorium selbst wurde von Händel für eine akademische Feier der Universität Oxford componirt und dort unter seiner Leitung zum ersten Male am 10. Juli 1733 in Gegenwart von 3700 Zuhörern mit höchstem Beifalle aufgeführt. Der Stoff des der Composition zum Grunde liegenden Gedichtes Sam. Humphrey's ist der Geschichte des jüdischen Volkes, unter Benutzung der „Athalie" von Racine, entnommen und hat den Streit Athalia's, der dem Baalsdienste ergebenen Königin Juda's, mit den Anhängern des Jehovahdienstes, den Sieg der letzteren über Athalia und ihre Anhänger und die Errettung und Erhebung des Enkels derselben, des von ihr bis auf den Tod verfolgten Joas, auf den Königsthron von Juda zum Gegenstande. Das Gedicht, welches aus drei Acten besteht, die wieder in Scenen zerfallen, bietet durch die gegensätzliche Stellung der auftretenden Personen und Chöre, die freilich die Entwicklung nur in loser Verbindung weiterführen, vielfach Veranlassung zu charakteristisch-musicalischer Behandlung. Obwohl das Werk zu den früheren Oratorien-Compositionen Händel's gehört, so offenbart sich darin doch bereits nach allen Seiten hin der Meister. Die Solo-Partieen sind sämmtlich höchst ansprechend, und häufig, wie z. B. die Arien des Hohenpriesters Joad: „O Herr, zu dem wir flehen", der Josabeth, des Hohenpriesters Gattin und Pflegerin des Joas: „Treue Pfleg', umsonst gespendet", des Mathan, Heerführers der Athalia: „Holder Sang, melodisch Lied", mit sehr schöner Violoncello-Begleitung, das Duett zwischen Josabeth und Joas: „Der Himmel beschirmt mich", die Arie des Joad: „Begleitet mich mit Harfenklang", u. s. w. — von reizender Melodie. Mit vortrefflicher Charakteristik sind die Partieen der Athalia und des dem Jehovahdienste ergebenen Heerführers Abner ausgeführt. Auch ist die Steigerung des Ausdrucks in den Schluss-Arien des Abner: „Nicht länger erschreckt deine Wuth mich", des Mathan: „Horch, horch, wie dumpf sein Donner rollt", und der Athalia: „Zum Grauen der Hölle", von grosser Wirkung. Dennoch liegt auch schon in diesem Werke der musicalische Schwerpunkt in den Chören. Mannigfach werden dieselben von den Solo-Partieen als Chorführern eingeleitet. Der Chor nimmt dann dasselbe Thema auf und führt es in weiteren und reicheren Gestaltungen fort. Die breite Anlage und Ausführung der Chöre in den späteren Oratorien Händel's haben diese Chöre der Athalia nicht; dagegen bieten sie auch in ihrer Kürze durch die grosse Mannigfaltigkeit ihres musicalischen Charakters hohes Interesse. Es wechseln Chöre der israelitischen Jungfrauen, der Israeliten und der israelitischen Priester und Leviten mit Chören der Begleiter der Athalia und der sidonischen Priester. Der Ernst und das oft Herbe des musicalischen Ausdrucks jener bildet mit dem leichten, in lieblichen Motiven dahinziehenden Flusse dieser Chöre einen wirksamen Contrast. Es stehen sich in solcher Art der Chor der israelitischen Jungfrauen und Israeliten: „Wie krönte Gott Jehovah's Macht die Welt mit Herrlichkeit und Pracht" (*G-moll*, $^3/_4$), ein in ruhigem Ernste fortschreitender Lobgesang auf Jehovah, der fernere Chor der Israeliten: „Zwingherrn, nicht beugt uns euer Zwang" (*B-dur*, $^3/_4$, Allegro), voll kräftiger Entschiedenheit, und der ganz besonders ausdrucksvolle, durch prächtige Harmonisirung ausgezeichnete Klagechor der Israeliten: „O hör' von Deinen Höh'n" (*C-moll*, $^{12}/_8$, Largo), auf der einen Seite, und die Chöre der sidonischen Priester: „Die Macht, die gnad- und segenreich" (*F-dur*, $^{12}/_8$, Allegro), von frischem, lieblichem Eindrucke, „Reich' ihr, o Baal, deine Hand" (*A-dur*, $^4/_4$), eine Fuge, lebendig und voll Bewegung, und der Chor: „Ergreifst du den Verräther dort" (*G-dur*, $^3/_4$), wirksam durch originellen, lebendigen Rhythmus — auf der anderen Seite gegenüber. Die Chöre der Jehovah-Diener ergreifen durch diesen Ernst; aber der den Sinn fesselnde Duft, welcher die Chöre der Baals-Diener durchzieht, lässt bei Manchen die Frage, welche die schöneren seien, eben so offen, wie dies bei manchen Darstellungen der klugen und der thörichten Jungfrauen durch die bildende Kunst der Fall ist. Der Schluss des ersten Actes, ein in lebendigem $^2/_4$-Tact dahinfliessendes Hallelujah (*D-moll*) vereinigt diese Gegensätze. In den folgenden Acten treten dieselben zurück gegen ein anderes musicalisches Medium, dessen

sich hier Händel bedient. Während nämlich sämmtliche Chöre des ersten Actes nur vierstimmig sind, beginnt der zweite Act mit einem achtstimmigen Doppelchor, welcher in breitem $^4/_4$-Rhythmus (*D-dur*) prachtvoll einherschreitet und besonders in seinem Schlusse: „Hoch feiert uns'ren heil'gen Bund", von grossartiger Wirkung ist. Nachdem ein vierstimmiges Tutti: „Sing' freudig, Juda, deinem Gott" ($^3/_4$, *D-moll*), welches das Fugen-Thema der vorhergehenden Chöre der Jungfrauen und Priester weiter ausführt, den zweiten Act geschlossen, folgen im dritten der schöne achtstimmige Chor: „Sprich, heil'ger Mann" (*G-moll*, $^4/_4$, *Grave*), der vierstimmige: „O Licht der Gnade" (*C-moll*, $^4/_4$), der achtstimmige: „Wir steh'n zu Dir voll Muth" (*B-dur*, $^4/_4$ *Andante allegro*), und der achtstimmige: „Laut auf voll Jubel jauchzen wir" (*D-dur*, $^4/_4$), alle zwar kurz, aber keiner ohne eigenthümliche Schönheit. Das Ganze schliesst mit der Wiederholung des letzten Theiles des erwähnten Eingangs-Chors des zweiten Actes und erhöht dadurch nicht nur das Gefühl des Zusammenhangs der einzelnen Theile, sondern hinterlässt auch durch die Pracht und Schönheit dieses Chors einen grossen Eindruck.

Diese klanglosen Umrisse des Werkes vermögen zwar von seinem musicalischen Inhalte keine Vorstellung zu geben. Sie erreichen ihren Zweck, wenn sie auf seine Schönheiten aufmerksam machen und anderen Vereinen die Aufführung empfehlen. Alle erwähnten Eigenschaften machen dasselbe für die Aufführung zu einem sehr dankbaren; auch bietet es weder in den Solo-Partieen, noch in den Chören, im Vergleich mit den bekannteren späteren Oratorien Händel's, besondere Schwierigkeiten.

Sonach war die Wahl dieses Werkes für die diesjährige Cäcilien-Feier eine glückliche. An der Aufführung nahmen Theil ein Chor von 142 Stimmen und ein Orchester von 17 Violinen, 6 Violen, 6 Violoncellen, 4 Contrabässen, 17 Bläsern und 1 Pauker, sämmtlich Mitgliedern des hiesigen Musik-Vereins. Die Solo-Partie der Athalia (Mezzo-Sopran) wurde von Frau Bertha Bargheer, geb. Wagner, aus Detmold, die des Abner (Bass) von Herrn Albes, Sänger der hiesigen Oper, die der Josabeth und des Joas (beide Sopran) und die des Joad (Alt) und des Mathan (Tenor) von Mitgliedern des Vereins gesungen. Herr Musik-Director J. O. Grimm leitete die Aufführung, wie sich nach dessen vorzüglichen Dirigenten-Eigenschaften erwarten liess, nach allen Seiten hin in vortrefflicher Weise. Alle Chöre ohne Ausnahme gingen sehr gut. Voller, schöner Ton, Reinheit der Stimmen, besonders auch in den hohen Tönen des Soprans, präcises Einsetzen und ein Vortrag, in welchem das Verständniss dieser Chöre und das Ergriffensein von ihrer Schönheit zu Tage trat, zeichneten den Chor, schöner Klang, accurates Spiel und genaue Beachtung der Dynamik das Orchester aus. Frau B. Bargheer, eine Schülerin des Musik-Directors Grimm, sang die Partie der Athalia mit tiefem Verständnisse; ihre prächtige Declamation, ihr seelenvoller und dramatisch-lebendiger Vortrag hoben den Klang ihrer kraftvollen Stimme und gewährten einen grossen Genuss. Herr Albes, ein gebildeter Sänger, war seiner Partie vollkommen gewachsen; leider hatte sein kräftiger Bass in Folge von Heiserkeit nicht seinen vollen Klang. Die übrigen Solo-Partieen waren durch schöne, klangvolle, jugendliche Stimmen vertreten, von denen einzelne bei sorgfältiger Ausbildung Vorzügliches zu leisten versprechen.

Für die nach alledem sehr gelungene Aufführung des bis dahin hier unbekannten schönen Werkes sind die hiesigen Kunstfreunde dem Vereine und seinem Dirigenten zu grossem Danke verpflichtet.

Schliesslich möge eine Mittheilung über die Leistungen des Vereins seit meinen Berichten in Nr. 24 und 50 des vorigen Jahrgangs dieser Blätter, hier noch eine Stelle finden. Es wurden seitdem in achtzehn Concerten folgende Tonwerke aufgeführt: I. Sinfonieen: von Beethoven in *C-dur* (Nr. 1), *Eroica* (Nr. 3), *C-moll* (Nr. 5), *Pastorale* (Nr. 6), *A-dur* (Nr. 7) und *F-dur* (Nr. 8); von Mozart in *G-moll* und in *C-dur* mit der Fuge; von Haydn in *Es*; ferner in *Es* mit dem Paukenwirbel; in *G* mit dem Paukenschlag; von Franz Schubert in *C-dur*; von Schumann in *B-dur* (Nr. 1) und eine Sinfonie von J. O. Grimm. — II. Ouverturen und Orchesterstücke: Ouverture zum Freischütz, zu Oberon, zu Euryanthe und Jubel-Ouverture von C. M. von Weber; zur Zauberflöte und zu Figaro's Hochzeit von Mozart; zu Ruy Blas und Meeresstille und glückliche Fahrt, Concert-Ouverture von Mendelssohn; zur Stummen von Portici von Auber; zu Anakreon, zur Medea und zu den Abencerragen von Cherubini; zu Wilhelm Tell von Rossini; zu Genovefa von R. Schumann; Ouverture und Zwischenacte zu Göthe's Egmont von Beethoven; Ouverture zu Coriolan von Beethoven; Trauermarsch aus der Sonate Op. 26 von Beethoven, orchestrirt von Mendelssohn; Musik zu Shakespeare's Sommernachtstraum von Mendelssohn, mit verbindendem Texte von Gisb. Freiherrn Vincke; Suite in *D* von J. Seb. Bach: Ouverture, Air, Gavotte I. und II., Bourrée und Gique: Pastorale aus der Weihnachts-Cantate von J. S. Bach. — III. Für Chor und Orchester: Chöre und Soli Nr. 9 bis 16 aus Elias von Mendelssohn; Cantate „O weint um sie" von F. Hiller; „Meeresstille und glückliche Fahrt" von Karl Ludw. Fischer; Elegischer Gesang für kleinen Chor und Streich-Quartett von Beethoven (Op. 118); „Meeresstille und glückliche Fahrt" von Beethoven (Op. 112); Schlachtgesang von J. Rietz (Op. 12); Scene aus dem zweiten Acte

der Iphigenie in Tauris von Gluck; Cantate zum Osterfeste: „Christ lag in Todesbanden", von J. S. Bach, die Orgelbegleitung für Orchester eingerichtet von J. O. Grimm; Messe in *C-dur* von Beethoven (Op. 86); Opferlied von Matthisson, für Solo, Chor und Orchester componirt von Beethoven (Op. 121); erste Scene des zweiten Actes aus Orpheus von Gluck; Motette: „Ihr Kinder Israels", von Mendelssohn; Musik zu dem Festspiel „Die Ruinen von Athen" von Beethoven. — IV. Solostücke und Kammermusik: Variationen für Pianoforte zu vier Händen von F. Schubert (Op. 35), vorgetragen von J. O. Grimm und dessen Gattin, Frau Philippine Grimm; Canon für Pianoforte, componirt und vorgetragen von J. O. Grimm; Der Abschied, Adagio für Waldhorn von Lübeck, vorgetragen von Herrn Heck; Trio für Pianoforte, Clarinette und Violoncell von Beethoven (Op. 11); Concert für Pianoforte in *C-moll* von Mozart, vorgetragen von Frau Ph. Grimm; Quintett für Pianoforte, Oboe, Clarinette, Horn und Fagott von Beethoven (Op. 16); Serenade in *Es* für zwei Oboen, zwei Clarinetten, zwei Hörner und zwei Fagotte von Mozart; Concertstück für Pianoforte mit Begleitung des Orchesters von C. M. von Weber, vorgetragen von Frau Ph. Grimm; *Hommage à Händel* für zwei Pianoforte's von Moscheles, vorgetragen von Frau Ph. Grimm und Herrn J. O. Grimm; Septett für Violine, Viole, Violoncell, Contrabass, Clarinette, Horn und Fagott von Beethoven (Op. 20); Romanze in *F* für die Violine von Beethoven; Ciaconna für die Violine von J. S. Bach; Concert für Pianoforte (*C-moll*) von Beethoven, vorgetragen von Frau Ph. Grimm; Concert für Violine (Gesangscene) von L. Spohr; Quintett für Pianoforte, zwei Violinen, Viola und Cello von R. Schumann (Op. 44). — Hierzu kommt eine nicht unbedeutende Zahl kleinerer Stücke für Sologesang und dergleichen.

Der Standpunkt und die Richtung des Vereins sind durch die Wahl dieser Werke von selbst bezeichnet. Einer besonderen Erwähnung verdient die Sinfonie von J. O. Grimm. Bekannt durch zarte und innige Compositionen mannigfacher Lieder, hat er sich hier mit Glück auf dem instrumentalen Gebiete versucht und sein entschiedenes Talent auch dafür durch schöne, breite thematische Arbeit und originelle Durchführung dargethan. Alle vier Sätze der Sinfonie haben Marcia-Motive zur Grundlage, deren verschiedener Charakter zu Steigerungen des Ausdrucks und zu überraschenden Klangwirkungen sehr glücklich benutzt ist. Unter den Aufführungen zeichneten sich die der herrlichen Osterfest-Cantate von Bach und der *C-dur*-Messe von Beethoven besonders aus. Diese Cantate war das erste grössere Werk Bach's, welches der Verein aufführte. Der Beifall der Kunstfreunde und die Begeisterung des Vereins-Dirigenten für diesen Meister lassen hoffen, dass dieses Gebiet weiter werde cultivirt werden. In der Gattin des Dirigenten hat der Verein eine vorzügliche Pianistin gewonnen. Die Wahl der angezeigten, von ihr vorgetragenen Musikstücke zeugt von ihrer classischen Richtung. Damit gehen gesunde, frische Auffassung, zarter, inniger Ausdruck und ausserordentlich sichere und saubere Technik Hand in Hand, so dass ihre Vorträge zu den genussreichsten Productionen in den Vereins-Concerten gehören. Von grossem Werthe für die Orchesterkräfte des Vereins ist die Anstellung des Concertmeisters Herrn G. A. Bargheer als ersten Violinisten. Durch den Vortrag der oben erwähnten Solostücke bekundete er seelenvollen Ausdruck, verbunden mit schönem, breitem Tone, reinem Spiel und grosser Bravour.

Unter solchen Verhältnissen steht dem Vereine eine fernere Blüthezeit in Aussicht. Möge sich dieselbe auch seinem keine Mühe scheuenden, uneigennützigen Dirigenten zum Lohne erfüllen! ***

Tages- und Unterhaltungs-Blatt.

Köln. Das hiesige Conservatorium der Musik hat für diesen Winter Musik-Abende in dem grossen Saale desselben angeordnet, in welchen die Schüler vor einem eingeladenen Publicum, das aus den Unterzeichnern für den Fonds und sonstigen Kunstfreunden besteht, an das öffentliche Auftreten gewöhnt werden und die Anstalt zugleich eine Einsicht in ihre Leistungen gewährt. Der erste Musik-Abend (am 2. d. Mts.) brachte in zehn Nummern für Violine (Concertsatz von Rode, Quartettsatz von Beethoven), Pianoforte (Capriccio in *E-dur* von Mendelssohn, Concertsatz in *As-dur* von Hummel, Sonate mit Violine in *Es* von Beethoven, Suite von J. S. Bach) und Gesang (Sopran-Arie in *F* aus Don Juan, Frauenchor von Cherubini, Alt-Arie aus Herakles von Händel, zwei zweistimmige Gesänge — neu — von F. Hiller) sehr erfreuliche Beweise der Fortschritte der Zöglinge.

† **Darmstadt,** 3. December. Gestern liess sich im Saale der vereinigten Gesellschaft, gelegentlich des ersten philharmonischen Concertes der Hofcapelle, ein junger frankfurter Clavier-Virtuose, Herr Martin Wallenstein, hören, dem es gelang, unser etwas phlegmatisches Publicum in gelinde nervöse Aufregung zu versetzen. Der junge Mann spielte den zweiten und letzten Satz aus Hummel's *H-moll*-Concert mit einer solchen Bravour und zu gleicher Zeit mit einer solchen Gediegenheit und Solidität, die ihm einen für Darmstadt unerhörten Beifall einbrachte. Im zweiten Theile spielte Herr Wallenstein einige Sachen von Thalberg und Chopin und wusste die Theilnahme des Publicums wo möglich noch zu steigern. Der enorme Beifall, der ihm zu Theil wurde, war eben so lärmend als vollkommen verdient, und der Wunsch wurde allgemein rege, Herr Wallenstein möge recht bald ein eigenes Concert veranstalten — An Orchesterwerken hörten wir Beethoven's Pastoral-Sinfonie und Weber's Jubel-Ouverture; beide wurden mit gewohnter Präcision ausgeführt.

Der 29. December (Sonntag) ist jetzt unwiderruflich für die erste Vorstellung von Schindelmeisser's neuer Oper Melusine bestimmt, zu deren Aufführung in jeder Beziehung die umfassendsten Vorbereitungen getroffen werden. Die Haupt-Partieen befinden

sich in den Händen der Damen Emilie Schmidt, Langlois, Limbach und der Herren Künzel, Becker und Trapp.

Gera. In dem Concerte des musicalischen Vereins am 25. October wurde F. Hiller's „Lorelei" aufgeführt. Der Violoncellist Davidoff aus Leipzig spielte ein Concert von Goltermann und eine Phantasie von Servais.

Die *D-dur*-Messe von Beethoven betreffend. In einem uns mitgetheilten Privatbriefe über die neuliche Aufführung der *Missa solemnis* in Hamburg (vgl. Nr. 47) wird die besondere Wirkung hervorgehoben, welche die Ausführung des *Pleni sunt coeli* im *Sanctus* durch den ganzen Chor gemacht habe. Das glauben wir sehr gern und wissen es aus Erfahrung, da bei allen Aufführungen hier in Köln, eben so bei dem diesjährigen Musikfeste in Aachen, das fragliche *Allegro pesante* mit dem folgenden *Presto* immer vom ganzen Chor gesungen worden ist, wie wir denn auch schon längst in diesen Blättern den Wunsch ausgesprochen haben, dass dies überall geschehen möge. — Was die uns ebenfalls mitgetheilte Angabe einer Aufführung der ganzen Messe schon im Jahre 1827 zu Elberfeld betrifft, so beruht diese auf einem Irrthum (s. oben S. 387); es wurde nur das *Kyrie* und *Gloria* gemacht, wie dies in Nr. 53 des vorigen Jahrgangs und schon früher in Nr. 50 des 1. Jahrgangs 1851 unserer Zeitung richtig angegeben ist.

Haag. Am 27. November gab die unter dem Protectorate des Königs bestehende Gesellschaft *De Toekomst* (für Unterstützung von Tonkünstler-Witwen und Waisen) ein grosses Concert im Theater, in welchem Herr August Kömpel durch seine Vorträge auf der Violine — 8. Concert von Spohr und Phantasie von David — das zahlreiche Publicum zur Bewunderung hinriss. Die gedachte Gesellschaft überreichte ihm das Diplom als Ehren-Mitglied.

Die Niederrheinische Musik-Zeitung erscheint jeden Samstag in einem ganzen Bogen mit ewanglosen Beilagen. — Der Abonnementspreis beträgt für das Halbjahr 2 Thlr., bei den K. preuss. Post-Anstalten 2 Thlr. 5 Sgr. Eine einzelne Nummer 4 Sgr.

Briefe und Zusendungen aller Art werden unter der Adresse der M. DuMont-Schauberg'schen Buchhandlung in Köln erbeten.

Verantwortlicher Herausgeber: Prof. *L. Bischoff* in Köln.
Verleger: *M. DuMont-Schauberg*'sche Buchhandlung in Köln.
Drucker: *M. DuMont-Schauberg* in Köln, Breitstrasse 76 u. 78.

Niederrheinische Musik-Zeitung

für Kunstfreunde und Künstler.

Herausgegeben von Professor *L. Bischoff.* — Verlag der *M. DuMont-Schauberg*'schen Buchhandlung.

Nr. 50. **KÖLN, 14. December 1861.** **IX. Jahrgang.**

Die fünfzigjährige Jubelfeier des Elberfelder Gesangvereins.

(Schluss. S. Nr. 49.)

Wenn eine Stadt wie Elberfeld, die ihren Wohlstand und ihre Bedeutung dem regsten Schaffen und Wirken in praktischen Dingen zu danken hat, ein Institut, welches idealen Zwecken dient, in ihrer Mitte bereits fünfzig Jahre lang gehegt und gepflegt hat, so gereicht ihr das gar sehr zur Ehre, denn es beweis't, dass ihre Bürger über der regsamsten Gewerb- und Handelsthätigkeit die Pflege der Kunst nicht vergessen haben; und so war das Jubelfest des fünfzigjährigen Bestehens des von Johannes Schornstein und dessen Freunden im Jahre 1811 gegründeten Gesangvereins eine schöne Feier der Dankbarkeit gegen die Stifter und der Anregung und Erhebung der Gemüther des gegenwärtigen Geschlechtes zu neuer Begeisterung für die Tonkunst.

Gern werden alle Theilnehmer an dem Feste anerkennen, dass die Art der Feier dem Gedanken und der Bedeutung desselben auf vollkommen würdige Weise entsprach. Wo Werke wie Haydn's „Schöpfung" und Beethoven's neunte Sinfonie die Haupttheile einer musicalischen Feier bilden, da sieht man schon aus dem Programme, welch ein ernster und richtiger Sinn die Anordner des Festes geleitet hat. Aber auch die Ausführung des Programms war durch das Zusammenwirken aller musicalischen Kräfte der Stadt eine grossartige und durch die Fähigkeiten und den Eifer der Mitwirkenden, die gründliche Einübung und tüchtige Leitung des Herrn Musik-Directors Hermann Schornstein eine im Ganzen wohl gelungene, in vielen Stücken ausgezeichnete und begeisternd anregende. Dann trug auch das schöne Local, der neue Casinosaal mit der Orgel und der ganz vorzüglichen Akustik, viel zu der imposanten Wirkung der Musik bei, und die vom Comite überaus glücklich getroffene Wahl der Solisten bildete den Schlussstein zu dem prächtigen Aufbau des tönenden Denkmals, das zur Feier des Entstehens eines der bedeutendsten Gesang-Institute des Rheinlandes und zugleich zur Verherrlichung seiner gegenwärtigen Blüthe an den Tagen des letzten November und ersten December in Elberfeld aufgerichtet wurde.

Wenn bei der Aufführung am ersten Festabende, nachdem ein schwungvoller Prolog von Emil Rittershaus die Bedeutung der Feier hervorgehoben, die Pracht der Chöre durch die Frische und Kraft der Stimmen, namentlich der weiblichen, in Verbindung mit der Klangfülle des Orchesters, verstärkt durch das theilweise Eingreifen der Orgel, eine grosse Wirkung machten, so war das allerdings erfreuend und erhebend; allein bei der Vortrefflichkeit des rheinischen Chorgesanges überhaupt haben wir diese Wirkung schon oft auch bei anderen Aufführungen der „Schöpfung" empfunden. Was aber die gegenwärtige ganz besonders zu einer vorzüglichen machte, war die Durchführung der Solo-Partieen durch drei Stimmen — Fräul. Rohn, Herrn Schlösser und Herrn Stepan vom Hoftheater zu Mannheim —, welche, an Klangfülle und Ausdauer dem Chor völlig ebenbürtig, an künstlerischer Ausbildung auf hoher Stufe stehend und durch jahrelanges Zusammensingen sich wechselseitig tragend und hebend, dem Ganzen einen seltenen Glanz und eine noch seltenere Einheit der Vortragsweise verliehen. Fräulein Rohn, ein echter Sopran von glockenreiner Höhe und bis zum letzten Tone an jedem Abende in ungeschwächter Kraft erklingend, zeigt in ihren Leistungen die so seltene Verbindung einer volltönenden, kräftigen Stimme mit einer bis zur perlenden Coloratur und vollendetem Triller ausgebildeten Technik. Durch den Vortrag der grossen Arie in *F-dur* im Anfange des zweiten Theiles errang sie einen jubelnden Applaus, in den auch die strengsten Kunstrichter einstimmten, und wir gestehen, dass wir die beiden Elemente der Motive dieser Arie, das Heroi-

sche und das Anmuthige, auch kaum bei einer anderen Sängerin in so schöner Verbindung gehört haben. In dem *A-dur*-Terzett warf sie die Coloratur-Stelle wie eine glänzende Rakete in die Luft, die allen Jubel des Chors und Orchesters überstrahlte. Auch das Duett mit Herrn Stepan (Adam) war eine schöne, ausdrucksvolle Leistung.

Am Sonntag den 1. December fand das zweite Fest-Concert Statt, dessen Programm die neunte Sinfonie von Beethoven an der Spitze trug.

Es ist immer ein Wagniss, dieses gewaltige Tonwerk mit Kräften aufzuführen, welche nicht durch dauerndes Zusammenwirken an einheitliches Ineinandergreifen gewohnt sind oder durch viele Proben daran gewöhnt werden können. Nimmt man nun noch dazu, dass der Hauptstamm des elberfelder Orchesters, die Johannisberger Capelle, gar sehr beschäftigt ist, und zwar meist mit ganz anderer Musik, als mit Beethoven's Sinfonieen, so wird man diesen localen Verhältnissen Rechnung tragen und gern anerkennen, dass die Aufführung des höchst schwierigen Werkes im Ganzen doch der Art war, dass sie einen grossen Eindruck machte. Am besten gelang die Ausführung des ersten Satzes und dann des Finales, bei welchem der Chor und die Solostimmen einen Haupt-Factor des Erfolgs bildeten.

Das grossartige erste Allegro verlor nichts von seinem Charakter; Leitung und Vortrag waren energisch genug. Die Ausführung des Scherzo und des Adagio liess im Vergleich zum ersten Satze Manches zu wünschen übrig; im Adagio namentlich schien der Chor der Blas-Instrumente zu wenig von dem Bewusstsein durchdrungen zu sein, dass ihm die Führung der Melodie in langen, getragenen Noten grösstentheils anvertraut sei, und so trat diese, zumal da die mittleren Stimmen zuweilen die oberen deckten, nicht klar genug hervor. Auch die zwei Tempi des *Adagio molto* und des *Andante moderato* wurden nicht bestimmt genug unterschieden, und doch liegt in diesem Wechsel der Bewegung und des Tactes eine schöne Intention des Componisten. Auch in den synkopirten Noten war der Ausdruck häufig ein unrichtiger, da die zweite Note wieder angestossen wurde, wodurch der beabsichtigte Rhythmus der Melodie vernichtet wird.

Dagegen entsprach die glänzende Ausführung des Finales, jener prachtvollen Hymne auf die Freude, dem Vortrage des ersten Satzes. Herr Stepan trug die schwierige Cadenz beim recitativischen Eintritt der Solostimme mit entschiedener Sicherheit vor, und seiner heroischen Aufforderung entsprach der Chor durch feurigen Aufschwung, der bis zum Ende nichts von seiner Kraft verlor. Besonders lobens- und nachahmungswerth war die Deutlichkeit der Aussprache des Textes vom Chor; wenn doch alle Solo- und Chorsänger einsehen wollten, dass die deutliche Aussprache der Vocale und Consonanten ein Hauptmittel zur Reinheit und Schönheit des Tones ist, abgesehen von dem declamatorischen Vortrage, der zu einem leeren Klingklang wird, wenn das Wort nicht verstanden wird. Dass auch Fräulein Rohn und Herr Schlösser ihre Partieen ebenfalls mit Glanz durchführten, kann sich der Leser nach dem, was wir bereits über ihre Leistungen in der „Schöpfung" gesagt haben, leicht denken. Wir müssen aber besonders noch das Gelingen der berühmten vierstimmigen Cadenz auf die Worte: „Wo dein sanfter Flügel weilt", die man so selten vollkommen gut hört, erwähnen; Fräulein Rohn errang dabei durch die Reinheit, die steigende Kraft und Sicherheit der hohen Töne *gis, ais, h* die Palme.

Der zweite Theil des Concertes war vorzugsweise Solo-Vorträgen gewidmet. Nach einem so riesigen Werke wie die neunte Sinfonie, die mit dem Aufgebot aller verfügbaren musicalischen Mittel ausgeführt worden, hatte der Vortrag des Einzelnen jedenfalls einen schweren Stand. Allein dem Zauber der Töne, welche August Kömpel der Violine zu entlocken versteht, war es vorbehalten, den Eindruck des Vorangegangenen zu bewältigen und durch den Vortrag von Spohr's „Gesangscene" die ganze Zuhörerschaft zur Bewunderung hinzureissen. Jedem Solo folgte stürmischer Beifall, der am Schlusse in einen wahren Rausch von Begeisterung und in wiederholten Hervorruf ausbrach. Und mit dem vollsten Rechte wurde dem bescheidenen Künstler diese Ovation zu Theil, denn wir haben nie einen so vollendet schönen Vortrag dieser herrlichen Composition gehört. Er vereinigte alle Vorzüge eines gediegenen, edlen, gesangreichen und technisch vollkommenen Violinspiels und zauberte uns den Meister Spohr selbst wieder vor, wie dieser in der Blüthe seiner Kraft dieses Concert, das er in Italien geschrieben, über die Alpen mit zurückbrachte und Jahrzehende lang auch Deutschland, Frankreich und England damit entzückte.

Mit einer so echt künstlerisch behandelten Violine konnte nur die menschliche Stimme wetteifern. Es war daher sehr angemessen, dass ausser einem zweiten Vortrage Kömpel's (Phantasie von Spohr über Themata von Mozart) nur Gesangstücke auf dem Programm standen. Das Terzett aus Fidelio („Euch lohne Dank") wurde von Fräulein Rohn und den Herren Schlösser und Stepan zwar recht gut vorgetragen, eignet sich jedoch weniger für den Concertsaal. Das grosse Duett aus Wilhelm Tell von Rossini für Tenor und Bass erregte einen brausenden Sturm von Applaus, denn es wurde von den beiden mannheimer Sängern mit hinreissender Wahrheit der Empfindung und wunderbarem Vollklang der Stimmen so dramatisch ge-

sungen, dass die Illusion der Bühne vollkommen durch den musicalischen Vortrag allein ersetzt wurde.

Den letzten, aber wahrlich nicht den schwächsten Triumph feierte Fräulein Rohn durch den meisterhaften Vortrag des Paradestückes der jetzigen Sängerinnen, der Walzer-Arie von Venzano. Wenn wir sagen, dass bei solchem Vortrage, bei so hell klingender Coloratur und so reinen Trillern auch der strenge Richter sich in Acht nehmen muss, die Composition nicht am Ende doch erträglich zu finden, so dürfte das die Virtuosität der Sängerin hinlänglich bekunden.

C. M. von Weber's Jubel-Ouverture beschloss die schöne musicalische Jubelfeier eines Gesangvereins, dem wir von Herzen ein Wachsen und Gedeihen und künstlerisches Wirken in demselben Geiste, wie bisher, zuvörderst auf ein zweites Halb-Jahrhundert wünschen.

Von den ernsten und heiteren Reden, Gedichten und Gesängen, welche die beiden Festmahle, die nach den Concerten Statt fanden, zu ausserordentlich heiteren und anregenden geselligen Vereinigungen machten, wollen wir nur der Worte gedenken, mit welchen Herr Stepan nach einem begeisterten Hoch auf die drei Künstler aus Mannheim den Dank derselben dahin aussprach, „dass sie die Beweise des Beifalls und der Anerkennung nur als ehrenvolle Zeugnisse für das Kunst-Institut, dem sie anzugehören die Freude hätten, annehmen könnten. Im Namen desselben, wie im Namen des Capellmeisters Lachner, der ihnen stets ein würdiger Leiter gewesen, spreche er seinen tiefgefühlten Dank aus." — Ehre den Sängern, welche ihr künstlerisches Verdienst durch so achtungswerthe Bescheidenheit und dankbare Verehrung ihres Dirigenten zieren!

Aus Frankfurt am Main.

Den 28. November 1861.

Im Verlaufe weniger Tage sind in dem neuen Concertsaale Tonwerke, verschiedenen Gattungen angehörend, erklungen, wodurch das Urtheil über vollkommen erreichte Akustik des auch für das Auge wohlgefälligen Raumes festgestellt werden konnte. Nach der Eröffnungsfeier am 18. November mit Haydn's „Schöpfung", worüber diese Blätter berichtet haben, hörten wir schon den 22. darauf im ersten Museums-Concerte Beethoven's Sinfonie in *B-dur*. Nebstbei ward noch desselben Meisters Violin-Concert von Herrn Laub aus Berlin vorgetragen, und zwar im ersten und zweiten Satze vortrefflich, der dritte hingegen ward in bedauerlicher Weise dermaassen überjagt, dass von dessen würdevollem Charakter jede Spur verwischt wurde. Auch hat noch die Opernsängerin Fräulein Tipka aus Wiesbaden zwei Arien zum Besten gegeben, darunter die Rache-Arie der Königin der Nacht, die in rasender Geschwindigkeit abgeorgelt worden ist. Ist das wohl ein Gesangstück für den Concertsaal? — Zwei Tage nachher war das Publicum zu einer Matinee eingeladen, die von der jugendlichen, noch an der Hand des Lehrers gehenden Pianistin Fräulein Johanna Dettmer, Tochter des Bassisten Dettmer, veranstaltet worden, worin nur Kammermusik und eine erkleckliche Anzahl von Liedern, auch der Localität und der Versammlung nicht angemessener, zu Gehör gebracht wurde. Der Klang sowohl der Stimmen wie der Instrumente — das Fräulein liess sich in einem Clavier-Trio von Hummel und Herr Ruppert Becker in Spohr's Gesangscene mit Clavier-Begleitung hören — war ungeachtet der wenig gefüllten Räume ganz vortrefflich. Doch wäre zu wünschen, dass Kammermusik jeder Art niemals wieder in diesen weiten Räumen erklingen möge, denn dafür gibt es geeignetere genug.

Nach wiederum zwei Tagen, den 26. November, hat der Liederkranz sein jährliches Concert für die Mozart-Stiftung abgehalten, wobei das zwei Jahrzehende an hiesiger Oper wirkende Mitglied, Frau Anschütz-Haase-Capitain (eine geborene Frankfurterin), gegenwärtig am mainzer Theater, den Beifall des überfüllten Saales bis zu einem wahrhaft italiänischen „*Fanatismo*" zu steigern vermochte: ein kunsthistorisches Ereigniss von Wichtigkeit, das von hyper-enthusiastischen Bewunderern in der Didaskalia und auch im Conversations-Blatte der staunenden Nachwelt aufbewahrt wurde. Hoffentlich wird die Theater-Direction diesen offenbar tendentiösen Strohfeuer-Enthusiasmus verstanden haben, um ihn durch ein Engagement der genannten Künstlerin bald zu löschen. Das an diesem Abende erzielte akustische Resultat war eine Brutto-Einnahme von mehr denn 2000 Gulden.

Am 29. November benutzte der Cäcilien-Verein den neuen Saal zu seinem ersten Winter-Concerte. Händel's „Judas Maccabäus" ward unter Mitwirkung des Theater-Orchesters und Hinzuziehung anderer Kräfte, die das Museums-Concert bereits im Orchester verstärkt hatten, zur Aufführung gebracht. Die Solo-Partieen befanden sich in den Händen der Fräulein Medal, Narz und Zickwolf von der hiesigen Oper, dann der Herren Hill und Karl Schneider. Der Männerchor war etwas anders placirt, als bei Haydn's „Schöpfung", das Orchester aber wieder bis unmittelbar an das Directionspult zwischen Sopran- und Alt-Chor hineingeschoben. Während sämmtliche Violinen und Violen im Museums-Concerte stehend gespielt — vielleicht zum ersten Male in dieser Mainstadt

[*]

—, wie dies in allen grossen Concertsälen Deutschlands zu sehen ist, wodurch die Klangwirkung der Instrumente nicht nur erhöht, sondern das Orchester im Ganzen einen der Tonfeier entsprechenden Anblick gewährt, sahen wir im Judas wieder alle Instrumentisten sitzen, vielleicht darum, weil jene vom Museums-Vorstande getroffene Aenderung auf Widerspruch gestossen sein soll.

Obgleich es nur Absicht ist, hiermit einige Daten in Beziehung auf die akustistischen Ergebnisse niederzuschreiben, so mag denn doch auch eine Randbemerkung hinsichtlich der Ausführung des genannten Händel'schen Werkes ungefähr folgenden Wortlautes gestattet sein: Wo Erhabenheit und Würde auch der mit Allegro bezeichneten Sätze in Händel's und Bach's Musik, so in Arien wie auch in Chören, dem äussersten Grade von Flüchtigkeit in der Ausführung weichen müssen, da werden gebildete Musiker und Musikfreunde, deren Einsichten und Ueberzeugungen aus jener Epoche datiren, die von der Kunstgeschichte „die classische" genannt wird, den Concertsaal nur mit Bangigkeit betreten, mit Bedauern aber denselben verlassen. Nach dem im ersten und zweiten Theile des Judas Gehörten, womit ich meinerseits wieder für lange genug hatte, drängte sich mir die Frage auf: War dies die von dem tief in Geist und Charakter der Händel'schen Musik eingedrungenen Schelble herrührende Tradition, die bis zum Ableben Messer's, also mehr denn vierzig Jahre hindurch, von diesem Vereine mit minutiöser Treue in Ehren gehalten worden? Oder die Frage so gestellt: Wie viel von jener Tradition war wohl noch in der Ausführung des Judas unter der Leitung des Herrn Musik-Directors Müller zu erkennen?

Weiter soll nicht unterlassen werden, zu berichten, dass Herr Concertmeister Strauss einen Cyklus von sechs Quartett-Sitzungen angekündigt hat, wobei wir wieder das Vergnügen haben werden, die Herren Brinkmann, Stein und Welcker an ihren früheren Plätzen mitwirken zu hören. Auf dem ausgegebenen Programm finden sich auch Werke lebender Componisten, als von Hager, Rubinstein und Volkmann. Sie sollen uns willkommen sein.

Sie ersehen aus Vorstehendem, wie sehr sich Kunstgenüsse, aber auch Kunstleiden, hier nun häufen. Dem Vernehmen nach soll es damit längere Zeit so fortgehen, wodurch der Actien-Fonds der Saalbau-Gesellschaft unbezweifelt bei stets guter Laune erhalten werden dürfte. Möchte doch dem Verwaltungsrathe dann auch einmal die gute Laune anwandeln, durch Spendung einer geringen Summe zur Anschaffung neuer Blas-Instrumente mit herabgesetzter Stimmung die Initiative zu ergreifen, auf dass diesem nicht minder dringenden Bedürfnisse auch hierorts endlich abgeholfen werde. Bis jetzt ist erst die Concert-Gesellschaft zu Köln dem pariser Vorgange gefolgt; wie lange wird es wohl dauern, bis die Wohlthat einer vernünftigen Orchester-Stimmung allen deutschen Musik-Instituten zu Theil geworden sein wird? A. S.

Den 30. November 1861.

Die Concert-Abende scheinen in diesem Winter trotz der raschen Aufeinanderfolge sehr belebt zu werden. Mag der nächste Grund in dem Reize des neuen grossen Saales liegen, der nun endlich vollendet, durch seine grossartige Räumlichkeit und vortreffliche Akustik sich ausgezeichnet bewährt für grosse Musik-Aufführungen; wir dürfen doch wohl auch glauben, dass es den langjährigen Bemühungen der Museums-Gesellschaft, der Oratorien-Vereine und einzelner Künstler gelungen sei, den immer hier vorhandenen Sinn für echte Musik zu beleben und weiter auszubilden, der nun bei der vollständigen Erfüllung der äusseren Bedingungen seine volle Genüge finden kann.

Am 18. November wurde der Saalbau eingeweiht durch eine gemeinsame Aufführung der „Schöpfung" (s. Nr. 47). Dass, was kaum jemals vorgekommen sein dürfte, die Direction getheilt war zwischen den Directoren beider Vereine, und der Rühl'sche Verein, der nach Rühl's Abgange nach Mainz von Herrn Franz Friederich geleitet wird, bei dieser ersten Gelegenheit vereinigten Wirkens es nicht über sich vermochte, für dieses Mal die ganze Leitung Herrn Karl Müller, dem Director des um dreissig Jahre älteren Vereins, zu überlassen, machte einen, wenn nicht störenden, mindestens befremdlichen Eindruck und zeugte nicht sowohl von hergestellter Harmonie, als von fortglimmender Eifersüchtelei.

Der Cäcilien-Verein eröffnete am 29. November seine Abonnements-Concerte wieder, wie im vorigen Jahre, mit dem „Judas Maccabäus". Zwischen beiden Concerten lag ein Museums-Abend, ein Morgen-Concert von der nach Petersburg abgehenden Pianistin Fräulein Dettmer und das grosse Liederkranz-Concert zum Besten der Mozart-Stiftung, alle drei sehr besucht, ganz besonders das letzte, in welchem die grossen Chöre: „Sturmesmythe" von Fr. Lachner, „Triumph des deutschen Liedes" von dem Liederkranz-Director L. Gellert, der „Wallisische Schiffergesang" von B. Schädel und ganz besonders die Lieder-Vorträge von Frau Haase-Anschütz, die nach mehrjähriger Abwesenheit zum ersten Male wieder in ihrer Vaterstadt sang, stürmischen Beifall errangen. Wir freuen uns namentlich, dass durch den reichen Ertrag dieses Concertes unsere Mozart-Stiftung ihrem Ziele um einen grossen Schritt näher gekommen

ist, und wünschen um so mehr, dass sie auch von anderen Städten des Vaterlandes endlich einmal Zuflüsse erhielte, und sich vorerst wenigstens auf diesem neutralen Gebiete die Einheit der Interessen kund gäbe.

Bei der Aufführung des Judas war von allen Seiten das Zusammenwirken ein so harmonisches, dass man wohl sagen darf, sie wurde von einer weihevollen Stimmung getragen; namentlich die Chöre ergriffen mächtig die Gemüther; weniger vermochten dies, theilweise wenigstens, die Arien, wie denn diese, trotz der geradezu ins Gegentheil verkehrten Behauptung von Gervinus, doch wohl nicht das sind, worin Händel's unvergängliche Grösse besteht. Namentlich wollte die diesmal eingelegte, durch ihre Annäherung an Bach'sche Formen interessante, von Herrn C. Schneider mit grosser Virtuosität gesungene Arie mit Recitativ: „Wie eitel ist der Ruhm" u. s. w. (Nr. 35 und 36) mit ihren etwas ungattigen [??] Formen nicht ansprechen, obgleich sie allerdings zur Verbindung der beiden, von ganz entgegengesetzter Stimmung getragenen Chöre ein wesentliches Mittelglied bildet. Wir können es im Interesse der Sache nur billigen und stimmen in dem Punkte nicht mit den Alterthumseiferern überein, dass man bei diesen auch räumlich kolossalen Werken wo möglich streicht, was selbst dem edelgebildeten Geschmacke unserer Zeit nicht mehr zusagt, und dadurch die Ermüdung vermeidet, die ärgste Feindin des wahren Genusses. Interessant war es uns, in den beiden Motiven des Chors Nr. 50, dem dramatischen und choralartigen, die Spuren zu finden, denen Mendelssohn in seinen Oratorien nachgewandelt ist, wie sie sich freilich auch und noch deutlicher in den Passionsmusiken finden. Ob der Chor Nr. 52: „Vater und Gott", wirklich, wie Giehne in seiner Schrift über dieses Oratorium behauptet, nicht von Händel componirt sei, sondern von unberufener Hand aus der vorhergehenden Arie (die bei uns weggelassen wurde) vierstimmig gesetzt sei, wird Chrysander ermitteln; unberufen möchten wir wenigstens die Hand nicht nennen, die einen der ergreifendsten, frömmsten Chöre eingeflochten hätte.

Für die nächsten Concerte sind „Paulus" und die „Matthäus-Passion" in Aussicht genommen; — der Rühl'sche Verein wird unter Anderem den „Messias" (12. December) und „Elias" bringen. --nn.

Aus Hamburg.

(Drei Kirchen-Concerte.)

Wir haben in Nr. 47 einen kurzen Bericht über die erste Aufführung der Messe in *D* von Beethoven in Hamburg gebracht. Wir erhalten jetzt ein fliegendes Blatt, betitelt: „Drei hamburgische Kirchen-Concerte im Jahre 1861", Hamburg, bei O. Meissner (16 S. 8.), welches durch Inhalt und Form ganz interessant ist, da es mit Freimüthigkeit die wunden Stellen der heutigen musicalischen Kritik in den Tagesblättern berührt, an die Ausführung der Tonwerke mit Recht strenge Forderungen stellt und uns einen Blick in die musicalischen Zustände Hamburg's thun lässt.

„Jeder Verständige weiss" — heisst es in der Einleitung — „dass das Ausserordentliche in jeder Sache selten ist, dass uns dagegen die Mittelmässigkeit am häufigsten begegnet, und er kann demnach den gewöhnlichen Zeitungsberichten, welche immer nur von unerhörten Kunstleistungen zu melden haben, einen nur geringen Werth beilegen. Eben dieses eilfertige Wohlwollen und diese oberflächlich enthusiastische Weise, mit welcher musicalische Angelegenheiten fast immer in der Tagespresse abgethan werden, haben den Schreiber dieser Zeilen veranlasst, einmal eine eingehendere Besprechung derselben zu versuchen und, da unsere Zeitungen weder den Raum noch das Interesse für dergleichen haben, sie dem Leser in dieser Form zu bieten. Man wird dem Verfasser gewiss gern erlauben, anonym zu bleiben, wenn er versichern kann, seine Anonymität nirgend missbraucht zu haben."

Der Verfasser bespricht hierauf zuerst das Concert des Cäcilien-Vereins am 18. October, das eine Reihe von Vorträgen *a capella* unter Leitung des Herrn Voigt brachte. „Der Cäcilien-Verein bietet uns seit einigen Jahren in seinen Concerten durchaus so Wohlvorbereitetes und seinen Kräften Angemessenes, wie man es von einem Dilettanten-Vereine nur wünschen und kaum erwarten kann. Mag man in den Concert-Programmen des Cäcilien-Vereins mitunter Manches anders wünschen, die äusserste Gewissenhaftigkeit und Treue wird man keiner einzigen seiner Leistungen absprechen können. Wie viel das bedeutet, vermag nur der einzusehen, der die Leistungen auch unserer übrigen Gesang-Vereine kennt, und der weiss, unter welchen Mühseligkeiten eine Menge von Gesang-Vereinen hier neben einander besteht. Ueber die Zersplitterung unserer gesanglichen Kräfte ist oft und viel geklagt worden; um so erfreulicher ist denn das Beispiel dieses Vereins, welcher durch festes Zusammenhalten zu Zielen gelangt, welche sich nur erreichen lassen, wenn Alle, der Dirigent und jeder Sänger für sich, im weitesten Sinne des Wortes ihre Schuldigkeit thun. Der Cäcilien-Verein ist desshalb auch der einzige, welcher sich an den Vortrag von *A-capella*-Compositionen wagen darf. Wie viel allein gehört dazu, die erste Bedingung des *A-capella*-Gesanges, die des Reinsingens nämlich, in unserer clavierverderbten

Zeit zu erfüllen; und wie steigern sich die Ansprüche auf Nuancirung und dergleichen bei einem Chorgesange ohne Instrumental-Begleitung!"

Das Programm enthielt Gesänge von Durante, Corsi, Lotti, Eccardt, Bortniansky, Mendelssohn und Hauptmann. „Vor Allem gebührte der Motette Mendelssohn's: „„Mitten wir im Leben sind"", die Krone. Dies ist ein Musikstück, welches uns wieder einmal zeigt, welche Ursache wir haben, auf Mendelssohn, als den unsrigen, stolz zu sein. Wie da der Männerchor ernst und still beginnt, der weibliche Chor mit den Worten: „„Das bist du Herr allein"", hinzutritt, wie dann die Angstrufe: „„Du ewiger Gott, lass uns nicht versinken in des bittern Todes Noth"", erklingen, und das *Kyrie eleison* würdig und feierlich abschliesst; wie endlich im dritten Verse Alles noch einen erhöhten Ausdruck annimmt, da gehen die Musik und Luther's gewaltige Texteswörte mit einander, wie es nicht schöner gedacht werden kann."

Das zweite Kirchen-Concert am 28. October, gegeben von Männer-Gesangvereinen (an 600 Sänger!) unter Leitung des Herrn Schäffer, findet wenig Gnade vor dem Kritiker. Nach einigen sehr wahren und in der Niederrheinischen Musik-Zeitung ebenfalls oft schon gemachten Bemerkungen über die Kehrseiten des Männergesanges, die Vernachlässigung „der gesunden Musik über den süsslichen und weinerlichen Producten", die Bequemlichkeit der Sänger u. s. w., werden die vielen Stücke des Programms und die Ausführung im Allgemeinen scharf mitgenommen. „Um in den Ton zu kommen, liess man vor jeder Nummer einen Dreiklang von Posaunen blasen, und um im Tone zu bleiben, liess man die drei Posaunen auch fernerhin mit den Stimmen gehen; dazwischen trieben noch ein Paar Pauken ihr Unwesen." Zwei Soli für Ventil-Trompete (!) in der Kirche gehörten auch zu den Seltsamkeiten! Daneben Orgel-Vorträge, welche Herr Organist Osterholdt „mit Ruhe und Klarheit ausführte."

Zuletzt wird die Aufführung der grossen Messe von Beethoven am 8. November unter Leitung des Herrn Otten besprochen. Hier heisst es unter Anderem:

„Dass die Schwierigkeiten, welche das Werk bietet, ganz ausserordentliche sind, wird Niemand verkennen. Die erstaunlich hohe Lage der Singstimmen, die ungewöhnlichen Coloraturen in den Chorsätzen sind sehr in die Augen springende Dinge. Dazu kommt aber noch manches Andere. Kein anderer Componist nämlich hat in so hohem Grade die Dynamik zum Ausdrucksmittel erhoben, wie Beethoven. Bei Bach und Händel finden wir fast immer eine mittlere Bewegung vorherrschend: *Tempo giusto* mit dem alten Ausdrucke. Bezeichnet einer von ihnen auch wirklich einmal ein Tonstück mit *Adagio* oder *Presto* und *Vivace*, so ist damit noch lange nicht ein *Adagio* oder *Presto* im Sinne unserer Zeit gemeint. Aehnlich verhielt es sich mit dem *Piano* und *Forte*. So wie die Alten meistens ihre Instrumentation gleich von vorn herein für ein ganzes Tonstück bestimmten, eine Arie etwa durchaus mit Oboen begleiteten, eine andere mit dem Streich-Quartett u. s. w., so bestimmten sie auch, wenn sie überhaupt etwas darüber bestimmten, das *Piano* und *Forte* gleich für ganze Tonstücke. Sieht man wirklich einmal abwechselndes *Forte* und *Piano*, so ist es im Sinne einer zu Bach's Zeiten beliebt gewesenen Spielerei, eines Echo auf einem zweiten Manual der Orgel oder des Claviers, welches zweite Manual dann schwächer registrirt wurde, oder in der eben so äusserlichen Weise, dass man bei Gesangstücken die Instrumental-Ritornelle *forte* spielen liess und bei Eintritt der Singstimme den Instrumentalisten ein *Piano* hinschrieb, damit die Singstimme durchkommen konnte. Es soll damit nicht gesagt sein, dass die Alten alle ihre Musik in der langweilig ausdruckslosen Weise abgehaspelt haben müssten, wie man es jetzt zuweilen hört, wenn uns ältere Musik vorgespielt werden soll. In ihrer überwiegend polyphonen Musik war die erste aller Bedingungen Deutlichkeit, und diese lässt sich in einem ruhigen Vortrage gewiss zuerst erreichen. Wie viel lebendiger gestaltete sich das alles, seit Haydn der Instrumentalmusik neues Leben und neuen Inhalt, d. h. überwiegend homophonen, gab. Er und sein Zeitgenosse Mozart haben sich zuerst aus den oben angedeuteten Schranken hervorgewagt; sie schrieben zuerst Sätze von bedeutend langsamer und bedeutend schneller Bewegung, sie verwandten zuerst das *Forte* und *Piano* als wesentliches Ausdrucksmittel; bei ihnen endlich sieht man zuerst die *Sforzando*, *Fp.*, *Tenuto*, *Crescendo* u. dgl. mehr. Beethoven aber war es vorbehalten, sich aller dieser Ausdrucksmittel vollständig zu bemächtigen. Er bringt uns erst den ganzen Kreis der Bewegungen vom breitesten *Largo* bis zum flüchtigsten *Prestissimo*; er vor Allen verlangt diese gewaltigen *Forte* und flüsternden *Pianissimo*, er erzielt eine Menge neuer Effecte durch seine *Crescendo*, *Sfz.* u. s. w. Allerdings steigert dies alles die Ansprüche, welche Beethoven an den musicalischen Dirigenten, den Spieler und Sänger macht, noch um ein Bedeutendes."

An der Ausführung wird Vieles gerügt. „Es ging fast immer in der einförmig gleichgültigen Weise einher, die uns leider aus grösseren Orchester- und Chor-Aufführungen in Hamburg nur allzu bekannt ist." Auch an einigen Tempo's wird namentlich die übertriebene Schnelligkeit getadelt. „Wie viel an dem allen die jedenfalls ungünstige Aufstellung des Orchesters Schuld trug, lässt sich nicht genau beurtheilen; gewiss aber ist das Orchester am wenigsten von dem Vorwurfe der Flauheit freizusprechen."

— Das Blatt schliesst mit Folgendem: „Zum Schlusse ist Herrn Otten Dank zu sagen in Anerkennung des grossen und mühseligen Unternehmens, dem er sich unterzogen hatte, um uns mit dieser gewaltigen Tonschöpfung bekannt zu machen. Dass hier über die Mängel der Aufführung Alles frei herausgesagt wurde, wird er hoffentlich nicht verargen. Complimente um jeden Preis zu machen, ist nicht schwer, aber auch nicht sehr anständig und jedenfalls überflüssig; seine Ueberzeugung auszusprechen aber ist eine Nothwendigkeit diesem Werke gegenüber und auch vielleicht gegenüber demjenigen Theile der Zuhörer, welcher bei dem besten Willen sich bis jetzt für die Beethoven'sche Messe noch nicht in dem Maasse begeistern konnte, als die Urtheile der Sachverständigen über dieselbe seine Erwartungen hoch gespannt hatten."

Tages- und Unterhaltungs-Blatt.

Köln. Die zweite Soiree für Kammermusik im Hotel Disch am 10. d. Mts. war äusserst zahlreich besucht und hatte durch die Zusammenstellung der drei Hauptwerke, welche an diesem Abende vorgeführt wurden: Schumann's Quartett in *A-moll*, Op. 41 Nr. 1, Beethoven's Clavier-Trio in *B-dur*, Op. 97 (die Clavier-Partie gespielt von Herrn Smetana), und Mozart's Quintett in *G-moll*, *Op. divinum* vom 16. Mai 1787 — ein so ausserordentliches Interesse, dass wir ihr in der nächsten Nummer einen besonderen Artikel widmen werden.

Die neue Orgel in der zweiten Kirche der evangelischen Gemeinde (Trinitatiskirche), hervorgegangen aus der berühmten Werkstatt von Ibach Söhne in Barmen, wurde am vergangenen Sonntage Nachmittags einem kleinen Kreise von Kennern und Musikfreunden durch Herrn Ferdinand Breunung vorgeführt. Die ausserordentliche Virtuosität desselben als Orgelspieler setzte die Zuhörer, denen grösstentheils diese Künstler-Eigenschaft des Dirigenten des städtischen Singvereins und des Orchesters der musicalischen Gesellschaft unbekannt war, durch die meisterhaften Vorträge von Fugen von Bach, Sonaten von Mendelssohn u. s. w. in Erstaunen. Das Orgelwerk — das dürfen wir, obwohl der Erbauer die letzte Hand noch nicht daran gelegt, schon jetzt aussprechen — wird, zumal wenn es von so geschickten Händen wie am Sonntag behandelt wird, eine Zierde der Kirche und der Stadt Köln sein.

** **Barmen.** Das zweite Abonnements-Concert unter Leitung des Musik-Directors Ant. Krause (am 23. vor. Monats) brachte zur Eröffnung Mozart's herrliche *G-moll*-Sinfonie. Herr Krause trug hierauf Mendelssohn's *Capriccio brillant* für Pianoforte und Orchester vortrefflich vor, und Frau Dr. Härtel aus Leipzig sang einige Lieder. Der zweite Theil begann mit der Ouverture zu Alladin von C. Reinecke, einem hübsch instrumentirten Concertstücke, das aber frühere Compositionen Reinecke's nicht besonders überragt. Frau Härtel sang die Agathen-Scene aus dem Freischütz. Die gewissenhafte Kritik kann aus Rücksicht auf die achtungswerthe und liebenswürdige Dame nur Herrn Musik-Director Reinecke den Vorwurf machen, dass er sie zu öffentlichem Auftreten bei uns veranlasst hat. Was er dazu für Gründe gehabt haben mag, ist uns unbekannt; traurig aber ist es, wenn man selbst auf die Empfehlungen der Dirigenten berühmter Concert-Institute nicht mehr geben darf, als auf die persönlichen Reclamen in bezahlten Zeitungs-Anzeigen. Entweder hat sich Herrn Reinecke's Ohr und Kennerschaft des Gesanges bedeutend geändert, oder er muss — wie ein hiesiges Blatt bemerkt — eigenthümliche Ansichten darüber haben, wie weit die Musik und der Geschmack bei uns seit seinem Weggehen gesunken seien. — Chor und Orchester gaben eine recht gute Aufführung von Gade's „Frühlingsbotschaft", und eine vorzügliche Ausführung von Cherubini's Ouverture zu „Anakreon" beschloss das Concert.

** **Oldenburg,** 5. December. Am 25. November fand hier die erste Aufführung der Hofcapelle unter Leitung des Hof-Capellmeisters Alb. Dietrich Statt, in welcher Frau Clara Schumann das *A-moll*-Concert ihres Mannes, eine Gavotte von Bach, Notturno von Chopin und *Rondo capriccioso* von Mendelssohn mit der bekannten unübertrefflichen Meisterschaft unter dem lebhaftesten Beifall spielte. Das Clavier-Concert von Schumann war dem Publicum noch unbekannt, fand aber und trotzdem, dass dieses noch wenig Schumann'sche Instrumental-Musik gehört hat, lebhafte Theilnahme und grossen Beifall. Zwischen den Vorträgen der Frau Schumann trug Herr Capellmusiker Müller II. eine Elegie für Clarinette mit Orchester von L. Pape anerkennenswerth und unter Beifall vor. Die Orchester-Vorträge: Mendelssohn's Meeresstille und glückliche Fahrt, die Abencerragen-Ouverture von Cherubini und Beethoven's *B-dur*-Sinfonie, wurden alle ganz vortrefflich ausgeführt und zeigten die erheblichen Fortschritte, welche das Orchester unter der umsichtigen und tüchtigen Leitung des Herrn Dietrich bereits gemacht hat. — Am 4. December folgte eine Aufführung von Mendelssohn's „Paulus" durch den Singverein und die Hofcapelle, ebenfalls unter Leitung des Capellmeisters Dietrich. Das herrliche Werk, in einer Weise dargestellt, wie man es bei den Mitteln einer kleinen Residenz nur verlangen kann, machte auf das zahlreiche Publicum wieder, wie immer, den tiefsten Eindruck. Die Chöre waren sehr gut einstudirt und wurden schön nuancirt und schwungvoll mit vielem Ton vorgetragen. Das Orchester führte seine schwierige Aufgabe nicht immer tadellos aus, und die Soli waren durch Frau Katharina Engel und einige Dilettanten sehr befriedigend vertreten, von denen ein Schüler Reinthaler's aus Bremen, ein junger Kaufmann, Herr Natorp, durch seine prächtige Stimme, guten Gesang und verständigen, empfundenen Vortrag der Partie des Paulus besonders auffiel.

Aus Wien vom 2. December schreibt man uns: „Ich freue mich, Ihnen melden zu können, dass in dem gestrigen Concerte des Musikvereins im grossen Redoutensaale, unter der Direction Herbeck's, F. Hiller's „Lorelei" mit ausnehmend günstigem Erfolge, wie er Neuigkeiten selten zu Theil wird, zur Aufführung gekommen. Frau Dustmann-Meyer war eine prachtvolle Lorelei."

Diese Mittheilung bestätigen öffentliche Blätter vom 2. d. Mts. Z. B.: „Charakteristisches Leben und poetischer Ausdruck bilden die Vorzüge der schönen Composition der Lorelei, die uns mit dem ausgezeichneten rheinischen Tondichter bekannt machte." — Auch in der „Presse" (vom 6. d. Mts.) sagt Ed. H., nachdem er das Gedicht etwas scharf als „aus der Classe der eleganten Goldschnitt-Lyrik, welche die Romantik für den Salon zurecht macht", bezeichnet hat, jedoch hinzufügt, dass „es der musicalischen Phantasie allerdings günstige Situationen biete [das ist doch am Ende die Hauptsache!], welche Hiller wohl zu verwerthen verstanden" — weiterhin über die Aufführung: „Als geistvoller, hochgebildeter Componist, als Meister der Technik hat sich Hiller auch in der Lorelei bewährt; das Werk, obwohl weder grossartig als Ganzes, noch unmittelbar hinreissend im Einzelnen, wirkt doch überwiegend interessant und anziehend. Hiller durfte für seinen Zweck die mannigfachsten Mittel der Klangfärbung, des Rhythmus und der Tonmalerei nicht verschmähen, welche die poetische Stimmung festhalten und steigern konnten. Das

Resultat dieser Bemühung wurde ein geistreiches, modernes Gebilde, das in der Musik ungefähr eine Stelle einnimmt, wie in der Poesie die Gedichte Heyse's oder Geibel's. So trefflich aufgeführt, wie hier, darf Hiller's Lorelei überall der freundlichsten Aufnahme gewiss sein. Den Part der Lorelei sang Frau Dustmann entzückend schön. Ihr künstlerisches Naturel pflegt sich dergleichen romantischen Stimmungsbildern überhaupt am innigsten zu assimiliren; diesmal war vollends jeder Ton wie angehaucht von der Poesie der Sage."

Ueber einen Chor von Rubinstein, der auch in dem Concerte aufgeführt worden, sagt derselbe Berichterstatter: „Rubinstein's Vocal-Chor „„Gondelfahrt"" scheint uns ein arger Missgriff. Das Gedicht (von Anastasius Grün) ist so reflectirt, dass es Musik beinahe abstösst. Für das malende Beiwerk, das allenfalls zu einer charakteristischen Instrumental-Begleitung locken könnte, hat der reine Vocalsatz so gut wie keine Mittel. Rubinstein's Musik bleibt hinter dem hier Erreichbaren zurück, ja, entfernt sich eber nach entgegengesetzter Richtung. Wenn eine „„Mondnacht in Venedig"" so aussieht, wie sie Rubinstein uns vormusicirt, dann wollen wir ruhig zu Hause bleiben. Man könnte seine Composition eben so gut „„Novembertag in Smolensk"" überschreiben — Mendelssohn's Chor: „„O Thäler weit"" (von Eichendorff) wirkte nach dem Rubinstein'schen noch einmal so wohlthätig."

Berlin. Im Concerte des berliner Dom-Chors hörten wir: *Sanctus* von Palestrina, Chor für Männerstimmen von Vittoria, zehnstimmiger Chor von Caldara, achtstimmige Motette von S. Bach, Hymnus für Männerstimmen von Gumpelsheimer, geistliches Lied von Eccard, Motette von Graun, Chor von Neithardt. Als Zwischennummern wurden eine Fuge in *F-moll* von Mendelssohn und eine Gavotte von J. S. Bach auf dem Clavier vorgetragen. — Die Sing-Akademie brachte ausser einem *Dominc salvum fac regem* von Rungenhagen und dem achtstimmigen 21. Psalm von [illegible]

Für die Witwe des kürzlich verstorbenen Schriftstellers Mügge hat am Mittwoch (den 4. December) im Friedrich-Wilhelmstädtischen Theater eine Benefiz-Vorstellung Statt gefunden. Zur Aufführung gelangte ein in dem literarischen Nachlase des Verstorbenen vorgefundenes Lustspiel: „Ein neues Leben". Dasselbe behandelt in geistvoller Weise ungefähr dasselbe Thema, welches sich R. Benedix zum Vorwurf für seinen „Störefried" genommen hat.

---

† **Amsterdam,** 12. December. Die musicalische Saison in Holland verspricht ganz interessant zu werden. Herr van Bree hat vier grosse Orchester-Concerte veranstaltet. Das zweite fand am 6. December Statt, und wurde das Interesse des Publicums nebst einer Sinfonie von Coenen namentlich durch zwei Werke unseres genialen Componisten Eduard de Hartog gefesselt. Seine Concert-Ouverture, zu Corneille's Trauerspiel „*Pompée*" componirt, ist ein dramatisches Werk voll Feuer und Leidenschaft und sehr effectvoll instrumentirt. Sie wurde von dem trefflichen Orchester mit grosser Präcision ausgeführt. — Weniger bedeutend ist Hertog's Ballade „*L'Esclave*", welche etwas zu sehr dem französischen Geschmack huldigt, vom Publicum aber auch mit reichem Beifall belohnt wurde. Der anwesende junge Componist wurde nach beiden Werken stürmisch gerufen. Fräulein Polschi, erste Sängerin an der italiänischen Oper, trug diese Ballade recht schön vor. Der Pianist Herr Feltkamp spielte mit vollendeter technischer Fertigkeit, nur etwas kalt, das Concert von R. Schumann und eine sehr triviale Rhapsodie von Liszt. Mendelssohn's Scherzo und Hochzeitsmarsch aus dem Sommernachtstraum bildete den würdigen Schluss dieses schönen Abends.

August Kömpel setzt seine *Tournée triomphale* in Holland mit ungewöhnlichem Erfolge fort. Sein grosses Violinspiel rief im Haag, im Studenten-Concerte in Utrecht, im Park-Concerte und in *Felix Meritis* zu Amsterdam überall den grössten Enthusiasmus hervor. Mit Recht kann man von ihm sagen: Er kam, spielte und siegte!

Die Niederrheinische Musik-Zeitung
erscheint jeden Samstag in einem ganzen Bogen mit zwanglosen Beilagen. — Der Abonnementspreis beträgt für das Halbjahr 2 Thlr., bei den K. preuss. Post-Anstalten 2 Thlr. 5 Sgr. Eine einzelne Nummer 4 Sgr.

Briefe und Zusendungen aller Art werden unter der Adresse der M. DuMont-Schauberg'schen Buchhandlung in Köln erbeten.

Verantwortlicher Herausgeber: Prof. *L. Bischoff* in Köln.
Verleger: *M. DuMont-Schauberg*'sche Buchhandlung in Köln.
Drucker: *M. DuMont-Schauberg* in Köln, Breitstrasse 76 u. 78.

Niederrheinische Musik-Zeitung

für Kunstfreunde und Künstler.

Herausgegeben von Professor *L. Bischoff.* — Verlag der *M. DuMont-Schauberg*'schen Buchhandlung.

Nr. 51. **KÖLN, 21. December 1861.** **IX. Jahrgang.**
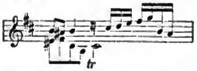
An den Kreis von Tonkünstlern in Köln.

Geehrter Kreis kölnischer Tonkünstler!

Sie haben in der Niederrheinischen Musik-Zeitung, Nr. 46 vom 16. November a. c., ein Sendschreiben an mich erlassen, in welchem Sie Ihr Befremden über eine Stelle in meiner bei C. J. W. Siegel in Leipzig erschienenen „Vereinfachten Harmonielehre" kund gehen.

Ich habe die fragliche Stelle als auf den verminderten Dreiklang basirt angenommen, höre das *h* als einen Vorhalt und in Folge davon in dem Schritt beider Stimmen, *h—cis*, eine offenbare Octave. Hierüber schreiben Sie, dass die Septime *h* der entscheidende Ton ist u. s. w. (s. Nr. 46).

Ja, meine Herren, wenn das *cis* hier eine durchgehende Note ist und Sie dieselbe gar nicht hören, so ist Ihre Erklärung richtig. Allein die erste Behauptung ist nicht wahr, und die zweite glaube ich nicht. *Cis* ist keine durchgehende, sondern eine Accord-Note, wie dieselbe doch wohl im Basse breit genug vor Augen liegt. Nun kann zwar *h* auch Accord-Note sein, wenn man den Neben-Septimen-Accord *cis, e, g, h* als Basis der Melodie annimmt; allein dass es der entscheidende Ton sei, ist gewiss nicht so ausgemacht, als Sie behaupten. Die Stelle gehört wenigstens unter die mehrdeutigen. Meinem Gefühle nach wird das *h* in der Bindung und auf dem Clavier, wo der ausgehaltene Ton schwächer wird, nicht so deutlich gehört, als das darauf folgende angeschlagene *cis*. Setzen Sie einmal an die Stelle des gebundenen *h* eine Sechszehntel-Pause:



—wie Bach in anderen Fällen auch gethan (ein Beispiel der Art weiter unten) —, so wird Ihnen meine Les- und Hörweise vielleicht etwas einleuchtender werden. Wenn wir aber *h* auch als Accord-Note annehmen, so ist doch *cis*, wie ich Ihnen bemerklich gemacht, auch eine, und man müsste dann die Stelle, vom wirklichen Durchgang befreit, doch wenigstens lesen und hören, wie folgt:



Ihre Erklärung ist die alte gebräuchliche, um eben die Octave nicht sehen und hören zu wollen. Ich habe nichts dagegen. Dass selbst die besten Musiker viele Tonerscheinungen sehr verschieden hören und auslegen, ist eine alte Geschichte. Denken Sie nur an die ewigen Streitigkeiten über harmonische Härten! Sie brauchen nicht weit danach zu suchen. Harmoniefolgen, die früheren Zeiten abscheulich geklungen, haben spätere Zeiten ganz angenehm gefunden.

Und damit genug über diese Stelle. Ich lege nicht solches Gewicht darauf, wie Sie, und brauche sie gar nicht zu dem, was folgt.

Ich wende mich zu dem zweiten Theile Ihres Sendschreibens, in welchem Sie mir „einen Friedrichsd'or bieten für jede offenbare, von der Regel verpönte Octave, welche ich im wohltemperirten Clavier nachzuweisen im Stande sei." Ich nehme Ihre Herausforderung an. Ich werde leisten, was Sie verlangen, nach dem strengsten Wortlaute Ihrer Aufforderung. Ich erwarte dann aber auch dasselbe von Seiten Ihres Versprechens.

Allein ehe ich zur Lösung meiner Aufgabe schreite, muss ich mich erst mit Ihnen festsetzen. Sie dürfen mir das nicht übel nehmen; ich bin durch Ihre obige Durchgangs-Note etwas kopfscheu geworden. Sie müssen mir daher schon die Frage erlauben, ob Sie klar und bestimmt wissen, was die Theorie unter einer verbotenen offenbaren Octave versteht?

Ich nehme die Lehre darüber nicht aus meinem Buche, sondern aus dem nächsten, das mir gerade zur Hand ist, aus dem Lehrbuche der Harmonie von E. Fr. Richter, Lehrer am Conservatorium der Musik zu Leipzig (Breitkopf & Härtel, zweite Auflage), den Sie wohl als einen competenten Theoretiker anerkennen werden.
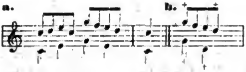
S. 15. „Fehlerhafte Stimmenbewegung in Octaven- und Quinten-Parallelen kann nur bei der geraden Bewegung zum Vorschein kommen, wenn z. B. zwei Stimmen schritt- oder sprungweise auf folgende Art fortschreiten:



Dieser Fehler gilt als solcher für alle Stimmen."

S. 17. „Die fehlerhafte Stimmen-Fortschreitung, die bisher erwähnt wurde, nennt man offene (oder offenbare) Quinten- und Octaven-Fortschreitung."
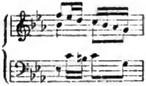
S. 120. „Durchgehende Noten verdecken die offenen Octaven nicht; folglich gelten für fehlerhaft folgende Stellen:"
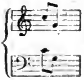


Auch die Stelle unter **b.** ist eine offenbare Octave, nicht wahr?*)

Nunmehr, so vorbereitet, meine Herren, wollen wir das wohltemperirte Clavier vornehmen, und zwar die bei Peters in Leipzig erschienene: „*Edition nouvelle soigneusement revue, corrigée etc.*"

Schlagen Sie das erste Heft und in diesem gleich die zweite Fuge, *C-moll*, S. 8, auf. Tact 7, erste Hälfte, steht:



ohne Ausfüll-noten.



Eins.
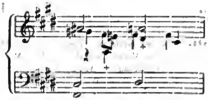
[Hierauf führt Herr Lobe dasselbe Beispiel in anderen Tonarten aus derselben Fuge, in der es sich ja nothwendig wiederholen muss, noch zehn Mal an!]

*) Ich gehöre nicht zu den Tonkünstlern, welche sich Bach's gegen die Anklage von offenbarer Octavenmacherei angenommen haben. Allein als Turnierwart muss ich auf ehrliche Waffen sehen und desshalb Herrn Lobe fragen, wie er es verantworten will, dass er zu dem Beispiel (a) aus Richter's Lehrbuch ein zweites (b) hinzu macht, welches gar nicht im Richter steht?? Sollen die Leser dadurch zu seinen Gunsten irre geführt werden? L. B.

Das sind von der Regel wirklich verpönte Octaven in der Polyphonie, wo die Stimmen durchaus auf eigenen Wegen gehen und nicht an einzelnen Stellen einen gemeinschaftlichen gleichen Schritt machen sollen.

In der vierten Fuge desselben Heftes, *Cis-moll*, kommt im zwölften Tacte, vom Schlusse aus rückwärts gezählt, folgende Stelle vor:

a.
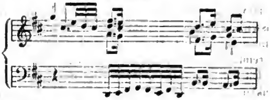


Zwölf.

Ferner lautet in der fünften Fuge, *D-dur*, der siebente Tact, wie folgt:
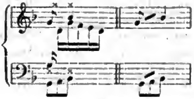
Dreizehn.

b.



Hört Ihr Ohr etwa in dem Beispiele **a.** die Octave zwischen *cis* und *dis*, in dem Beispiele **b.** die Octave zwischen *h—a* nicht auf dem Clavier, weil die Stimmen für das Auge sich kreuzen?

Suchen Sie ferner in der eilften Fuge, *F-dur*, den 56. Tact auf. Sie sehen:
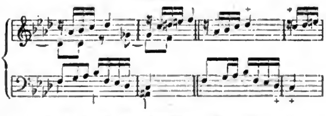


Vierzehn.

Auch diese Stelle klingt mir octavenhaft.

In der zwölften Fuge, fünfter Tact, vom Ende rückwärts gezählt, steht folgende Stelle:

Fünfzehn.



Verdeckt etwa die Sechszehntel-Pause in der Oberstimme die Octave mit der unteren Stimme?

Genug für diesmal. — Es handelt sich jetzt um die Frage, ob ich Ihre Bedingungen erfüllt, in den angezogenen Stellen „offenbare“ — „von der Regel verpönte Octaven“ und „in einer guten Ausgabe des wohltemperirten Claviers“ nachgewiesen habe oder nicht.

Ich erwarte darüber Ihre baldige Erklärung, und werde dann meine Entschliessung wegen der gebotenen Friedrichsd'ors fassen.

Hochachtungsvoll

J. C. Lobe.

Leipzig, den 9. December 1861.

Geehrter Herr Professor!
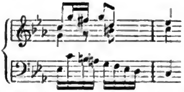
Eine nochmalige Erörterung der Stelle aus der Bach'schen *Cis-moll*-Fuge halten wir, auch nach Ihrer letzten weitläufigen Darlegung für überflüssig. Mögen Sie die Septime *h* als einen aufwärts gehenden Vorhalt betrachten und von ihrer kurz darauf erfolgenden Auflösung nach *ais* ganz Abstand nehmen, wir beharren bei unserer früher ausgesprochenen Meinung. Aber es wird allerdings nöthig sein, uns zu verständigen über den Begriff der offenbaren verpönten Octaven. Sie schlagen uns hiezu den bewährten Richter in seinem bei Breitkopf & Härtel erschienenen Lehrbuch (2. Auflage) vor und wir nehmen ihn gerne an. Aber, geehrter Herr, geben Sie uns auch den „gerechten Richter“, wir wollen damit sagen, geben Sie uns die Citate aus dem erwähnten Lehrbuch mit der Treue, wie sie in solchen Fällen geübt werden muss. Gegen Ihre ersten Citate aus den Seiten 15 und 17 ist Nichts einzuwenden, wohl aber gegen die kleine — Unachtsamkeit, mit welcher Sie die für unsern Zweck wichtigste Seite 120 anführen. Dort heisst es nämlich: „Hingegen werden in folgenden Stellen die durchgehenden Noten die offenen Octaven nicht verdecken, folglich als fehlerhaft gelten“, 263:



Einverstanden. Nun fügen Sie aber aus eigener Machtvollkommenheit die in Ihrem Briefe unter b) enthaltene Stelle hinzu:



die in Richter sich nicht findet und fragen: „Auch die Stelle unter b. ist eine offenbare Octave, nicht wahr?“ Hiemit sind wir aber in keiner Weise einverstanden, und können uns der Autorität Richter's auch nicht fügen, aus dem einfachen Grunde, weil dieser sich über ein von dem seinen so verschiedenes Exempel gar nicht ausspricht. Unsere Meinung über Ihre unter b) gegebene Stelle (und diese Stelle ist maassgebend für die meisten von Ihnen angeführten Gänge aus Bach) lautet: Es sind gewiss und wahrhaftig keine offenbaren Octaven — ob es verdeckte sind — darüber kann man streiten. Wir haben es bei unserer Erörterung mit diesem unerschöpflichen Capitel eigentlich gar nicht zu thun und könnten es daher füglich ganz auf sich beruhen lassen. Das wollen wir aber nicht. Nur wollen wir vor Allem feststellen, dass Sie Ihren Ausspruch: „Wie oft bei Bach offenbare Octaven vorkommen etc.“ durch kein einziges Beispiel erhärten konnten. Offenbare Octaven sind doch offenbar solche, in welchen zwei Stimmen in Octaven zusammen fortschreiten — auch solche, in welchen die Stimmen, wie im Richter'schen Beispiel (Nr. 263), nach einer durchgehenden Note wieder gleichzeitig in Octaven zusammen fallen — wir wiederholen es, kein einziges Beispiel dieser Art konnten Sie aus dem wohltemporirten Clavier anführen. Der von Ihnen 11 Mal gebrachte Gang aus der *C-moll*-Fuge (er ist stets derselbe) enthält eben so wenig offenbare Octaven, wie der, den Sie als Beispiel 14 aufgeschrieben. Sie, geehrter Herr Professor, der Sie jeden Zusammenklang ohne Weiteres für einen Accord erklärt haben wollen, als der er sich dem Auge darbietet, Sie wollen uns die herbsten Secunden, Septimen und Nonen als Octaven octroyiren? Gehen wir der Sache noch näher auf den Grund. Das Octavenverbot beruht auf der Erfahrung des unbestreitbar hohlen, nüchternen Eindruckes, den wiederholte Anschläge dieses Intervalles in parallel fortschreitenden Stimmen hervorbringen. Aber gerade davon ist in den von Ihnen gebrachten Stellen keine Spur zu finden, vollends, wenn man sie in Ihrem musicalischen Zusammenhang:
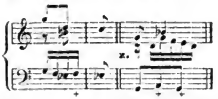


verfolgt, wo auf den stärkeren Tacttheilen bei der angeschuldigten Stelle zuerst eine Octave, dann eine grosse Septime und dann eine Decime gehört werden. Oder in Ihrem vierzehnten Beispiel, wo nach der Octave der Anschlag der kleinen None erfolgt und man durch den Gang der Mittelstimme die erste Octave längst vergessen hat, wenn die zweite eintritt. Wenn eine Stimme zu der andern so gesetzt ist, dass man, wie im nachstehenden Bei-
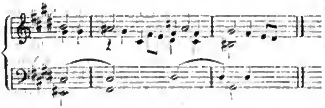
[*]

spiel x, die nachschlagende Octave mit derartiger Sicherheit ahnen kann, dass man sie mit dem geistigen Ohre gleichsam anticipirt, dann mag man offenbare Octaven annehmen, wenngleich sie es doch nur uneigentlich sind, wie hier:

x. 

Aber so ist keine der von Ihnen citirten Stellen beschaffen. In der einen könnte der Bass nach *f* gehen (y), in der andern nach *g* (z), ohne dass dem Ohr hiedurch ein irgend widerhaariger Ton aufgedrungen würde.

y. 

Wenden wir uns nun zu Ihren Beispielen 12 und 13. Das erste müssen wir um einen halben Takt vervollständigen:



Dass von einer fehlerhaften Octavenfortschreitung hier nicht die Rede sein kann in der Schreibweise, geben Sie selbst zu. — Diese ist aber nicht aus der Absicht entsprungen, durch Kreuzen der Stimmen die Octaven zu verbergen, sondern das *cis, fis, fis* im Alt ist der Anfang des hervortretendsten Contrathema's. Sie behaupten aber, Octaven zwischen *cis* und *dis* zu hören! Dies könnte freilich in Bezug auf Ihr musicalisches Gehör „einiger Maassen bedenklich", ja, sogar kopfscheu machen. Denn abgesehen davon, dass das *cis* im Bass schon 3 Viertel lang da liegt, ehe seine Octave eintritt (eine Zeitdauer, die bei Ihrer Ansicht vom Fortklingen der Töne auf dem Piano eine unendliche genannt werden muss), dass das Thema *cis fis* von jedem erträglichen Clavierspieler hervorgehoben werden wird, geht die andere Stimme von der None *gis* so durchdringend durch die 8. und 7. nach *dis* und *cis* hinab, dass dieser kleine Gang eigentlich, trotz dem Eintritt eines der Hauptmotive, den ganzen Tact beherrscht. Sehen kann hier ein spähendes Auge Octaven, wenn auch keine fehlerhaften — hören wird sie ein gebildetes Ohr nie — wenn es nicht im Voraus fest dazu entschlossen ist.

Etwas anders verhält es sich mit dem Beitpiel 13 aus der *D-dur*-Fuge. Nicht als ob hier verpönte Octavenfortschreitungen vorliegen, die Stimmen kreuzen sich mit der bekannten, von jeder kleinlichen Absichtlichkeit entfernten Bach'schen Unabhängigkeit. Aber es kann zugestanden werden, dass es dem Ohre schwerer als im vorhergehenden Beispiele werden dürfte, der Stimmführung genau zu folgen, und dass eine einer offenbaren Octavenfortschreitung ähnliche Wirkung Statt hat. Bach hat also in diesem Falle nicht seiner Stimmführung zu Liebe offenbare Octaven gemacht — er hat nur die schwache Wirkung solcher Octaven bei gänzlich correcter Führung der Stimmen hier nicht zu vermeiden für nöthig erachtet.

Sollen wir auf das Beispiel 15 aus der *F-moll*-Fuge ernsthaft eingehen? Es ist kaum zu verlangen. Sie sprechen von der Sechszehntel-Pause, wie wenn sie da wäre, um Octaven zu verdecken, während sie das Charakteristische des herrlichen Gegen-Thema's bildet, und man, ohne dem Charakter desselben zu nahe zu treten, eher das Viertel *des* zu einem Sechszehntel machen, als es mit dem im folgenden Tacte eintretenden *c* in Verbindung setzen könnte. Man mag das in der Fuge selbst nachspielen, und wir glauben kühn sagen zu können, dass es keinen unbefangenen Hörer geben wird, der zwischen dem sechszehnten Sechszehntel des einen Tact.s und dem zweiten des darauf folgenden irgend eine Relation zu wittern im Stande ist.

Wenn Sie recht aufrichtig sein wollen, werther Herr Lobe, so werden Sie eingestehen müssen, dass Sie Sich bei dem Ausspruche, der zu dieser Erörterung die Veranlassung gegeben, einer kleinen Uebereilung schuldig gemacht. Wir fühlen uns nicht im Entferntesten berufen, über das beliebige Maass von verpönten, offenen oder verdeckten Octaven, welches beliebige Componisten sich zu vergönnen erlauben, irgendwie eine Meinung abzugeben. „Sehe Jeder, wie er's treibe!" Aber wir wollen gegen Sie festgestellt haben, dass der kühnste Harmoniker, der verwegenste Polyphoniker, der bis jetzt aufgetreten, Joh. Seb. Bach, offenbare Octaven auch seiner unerbittlich logischen Stimmführung zu Liebe nicht gemacht hat. Und wenn sich einmal hier oder dort eine ausspähen liesse, so würde die unglückliche Seltenheit derselben unsere Meinung nicht ändern, sondern diese Ausnahmen würden dazu angethan sein, unsere Ansicht erst recht zu erhärten, und jedenfalls Ihrem „wie oft" u. s. w. jede Bedeutung entziehen. Da Ihre „Entschliessung" über die gebotenen Friedrichsd'ors gewiss eine freundliche und wohlthätige gewesen sein würde, so haben wir zu bedauern, Ihnen

dieselben nicht zur Verfügung stellen zu können, und zeichnen hochachtungsvoll

Ein Kreis kölnischer Tonkünstler.

Köln, den 18. December 1861.

Geschichte der Musik.

So eben hat ein höchst fleissiges, umfangreiches Werk: Geschichte der Musik von August Wilhelm Ambros. Erster Band. Breslau, bei F. E. C. Leuckart. 1862. XX. und 547 S. gr. 8.
die Presse verlassen. Wir wollen nicht versäumen, es anzuzeigen; eine Beurtheilung des darin Geleisteten ist natürlich erst nach reiflichem Durchlesen desselben möglich; dies erfordert aber Zeit, wie man aus dem Umfange des Ganzen leicht ersieht.

Damit der Leser aber erfahre, welch eine ausführliche Bearbeitung der Geschichte der Musik der gelehrte Verfasser unternommen hat, geben wir eine Uebersicht des Inhalts des ersten Bandes. Dass in dem Bande selbst eine Inhalts-Anzeige fehlt, ist zu bedauern; sie müsste gerade sehr ins Einzelne gehen, um wenigstens vorläufig die Stelle eines Registers zu vertreten, ohne welches ein solches Werk einen grossen Theil seiner Brauchbarkeit verliert. Hoffentlich wird der zweite Band die Inhalts-Anzeige des ersten nachträglich bringen.

Das erste Buch behandelt die Anfänge der Tonkunst. Die Aeusserungen des Tonsinnes bei den Naturvölkern. Die asiatische Musik. S. 1—134. Die Chinesen S. 20—40. Die Inder S. 41—80. Die Araber S. 80—134.

Das zweite Buch enthält die Geschichte der Musik der antiken Welt. S. 135—547. *A.* Die Völker der vorhellenischen Cultur. Aegyptier. S. 136—176. *B.* Die Musik der asiatischen, besonders semitischen Völker: Assyrier, Perser und Meder, Phönikier, Syrer, Phryger, Lyder, Hebräer. S. 177—214.

Drittes Buch. Die Völker der antik-classischen Cultur. Die Musik der Griechen. S. 215—513. Die Musik der italischen Völker, Verfall und Untergang der antiken Musik. S. 514—529. Nachträge. S. 530—547.

Fügen wir nun noch hinzu, was der Verfasser gewollt hat und welche Ansichten ihn vorzugsweise geleitet haben, so wird zunächst die Aufmerksamkeit der musicalischen Welt hinlänglich auf sein Werk gelenkt worden sein.

Nachdem er die Arbeiten seiner Vorgänger bis auf die neueste Zeit in der Vorrede erwähnt und kurz charakterisirt hat (wobei unter Anderem Brendel's Geschichte der Musik „ein brillantes, ungemein geistvolles Buch“ genannt wird), fährt er fort:

„Nach diesen Vorgängern möchte es leicht kühn genannt werden, der Welt abermals eine Geschichte der Musik zu bieten. Das ist aber das Schöne und Erfreuliche der Wissenschaft, dass von ihr eine Bahn zum Wettlaufe nach dem krönenden Ziele geöffnet wird, auf der für Viele zugleich Raum ist, und dass Niemand so verblendet sein darf, zu meinen, er schliesse mit seiner Arbeit die Sache ein für alle Mal ab. Insbesondere bei dem Geschichtschreiber (auch wenn es sich um Kunstgeschichte handelt) kommt es, nebst der einfachen Kenntniss der besprochenen Thatsachen, welche ohnehin vorausgesetzt werden muss, auf Anordnung und Darstellung an. Ueber letztere sei mir eine vorläufige Bemerkung erlaubt. Bei der Disposition des Stoffes schwebte mir die völlig in der Natur der Sache liegende Anordnung vor, welche auch Kugler für sein treffliches Handbuch der Kunstgeschichte gewählt hat. Kugler beginnt mit den „Vorstufen künstlerischer Gestaltung“, mit den ersten rohesten Aeusserungen des bildenden Formensinnes im nordeuropäischen Alterthume, in Nordamerica, den Südsee-Inseln u. s. w., und lässt (bis dahin mit Recht statt der rein chronologischen Darstellung den Culturgrad zum ordnenden Princip erhebend) dann erst das alte Aegypten folgen, dem sich das hellenische u. s. w. Alterthum anschliesst. Die Kunst Hindostans und seiner Nachbarländer wird erst nach den Anfängen der christlichen Kunst eingereiht.

„Ich habe aber, da sich bei den primitiven Anfängen der Tonkunst ein stetigerer Fortschritt des Bildungsgrades zeigt, der in der Kunst der Chinesen, Hindu's und der asiatisch-mahomedanischen Völker seine relative Höhe erreicht, um das Zusammenhangende nicht zu zerreissen, die Darstellung bis zu den genannten Völkern in einem Zuge fortgesetzt, was mit Hinblick auf das uralte Reich der Chinesen und die uralte Cultur Indiens nicht einmal ein Verstoss gegen die Chronologie heissen kann. Die Perser und Araber sollten freilich, strenge genommen, erst in den Zeiten des siebenten Jahrhunderts unserer Zeitrechnung und so fort weiter besprochen werden; aber dort würde sich die Sache denn doch gar zu episodisch und unbedeutend ausgenommen haben, und der schon nach dem Maasse der beiderseitigen geographischen Gebiete bedeutungsvolle Gegensatz zwischen europäisch-abendländisch-christlicher Musik und asiatisch-orientalisch-mahomedanischer Musik wäre nicht fühlbar geworden, wenn letztere nur als kleine Enclave der anderen aufgetreten wäre. So hat denn das erste Buch mehr einen geographisch-ethnographischen Charakter angenommen, welcher aber den historisirenden Hauptzug des Ganzen nicht verläugnet, und ich durfte

mich also nicht etwa auf Untersuchungen über slavische, magyarische, finnische, skandinavische u. s. w. Volkslieder und Volkstänze einlassen. Das zweite Buch mit seinen Schilderungen des alten Aegypten, Phönikien u. s. w. hat einen gewissen culturhistorischen Grundzug. Erst mit dem dritten Buche, mit Griechenland, tritt die eigentliche Musikgeschichte, insbesondere in den der antiken Musik-Theorie gewidmeten Abtheilungen, entschieden hervor. Ich wage zu glauben, dass ich mit der Besprechung Aegyptens zu der modernen Wissenschaft der Aegyptologie, auf deren Resultate unsere Zeit stolz sein darf, einen kleinen Beitrag geliefert habe, wiewohl schon im Texte des toskanischen Expeditionswerkes (von Rosellini) sehr gute Bemerkungen über ägyptische Musik stehen. Diese Partie meines Buches kurz abzuthun, schien mir völlig unzulässig, da, wie man neuerlich mehr und mehr einsieht, die griechische Kunst und Cultur auf dem Grunde der vorhellenischen ruht und nur von ihr aus völlig verstanden werden kann. Wer nach wie vor bei dem göttlichen Volke der Hellenen beharren will, das als eine Art Caspar Hauser in seinem Ländchen von der ganzen übrigen nicht ganz kleinen und nicht ganz uncultivirten Welt kein Wort wusste oder erfuhr und seine Mythe, Kunst u. s. w. rein aus sich selbst herausspann, mit dem wollen wir nicht rechten; — und wer in allem, was nicht griechisch ist, bloss barbarische, des Ansehens nicht werthe Curiosa findet, mag die wenigen Blätter getrost überschlagen.

„Eine Geschichte griechischer Tonkunst soll meines Erachtens etwas Anderes sein als ein Potpourri von Mythen und von Histörchen und Anekdoten aus dem Athenäus, Plutarch, Lukian u. s. w., dem dann die *septem auctores* der Meibom'schen Sammlung, Ptolemäus u. s. w., im Auszuge angehängt werden. Zu zeigen, dass die Tonkunst in dem reichen Leben der Hellenen einen wesentlichen Factor bildete und damit innig verbunden war, dass zu einem vollen Verständnisse griechischen Wesens neben der bildenden Kunst und Dichtung auch die Musik als ein jenen anderen Künsten Gleichberechtigtes, Ebenbürtiges berücksichtigt werden muss, war der Gesichtspunkt, von dem aus ich das dritte Buch ganz vorzüglich abgefasst habe. Ich war bemüht, zu zeigen, dass die griechische Musik wurde und war, was sie nach ihrer ganzen Stellung im griechischen Leben sein sollte, und dass es einerseits ein völliges Missverstehen ist, wenn man sie als ein in stammelnder Unmündigkeit an angeborener Schwäche verstorbenes Kind ansieht, als wenn andererseits die italiänischen und sonstigen Hellenisten des sechszehnten Jahrhunderts von einer der modernen Musik unerreichbar gebliebenen Herrlichkeit derselben träumten*). In der Darstellung der historischen Entwicklung hatte ich an den Geschichten griechischer Literatur von Otfried Müller, Bernhardi u. s. w. schöne Vorbilder, denen ich nachzukommen trachtete, so gut ich es eben vermochte. Das Capitel von der ethischen Bedeutung, welche die Musik für die Griechen hatte, enthält, wie mich dünkt, manche für unsere Zeit beherzigungswerthe Daten. Wenn die folgenden Capitel, welche die antike Musik-Theorie (freilich so präcis, als möglich) behandeln, vielleicht den Vorwurf der Langweiligkeit erfahren werden, so kann ich nur sagen: die Wissenschaft hat das Recht, zu Zeiten langweilig zu sein. Auch diese wenigen Blätter überschlage, wer nur eine glatt fortgehende Lecture sucht; ich meinerseits konnte nicht übergehen, was zum Verständnisse der mittelalterlichen Musik so unentbehrlich ist, als das Verständniss der mittelalterlichen Musik zum Verständnisse der unseren. Noch bis ins sechszehnte Jahrhundert hinein, ja, bis in den Anfang des siebenzehnten, ist die Musik ein zugleich zurück- und vorwärtsblickender Janus. Die antike Theorie durchdringt und beherrscht sie noch immer, aber überall und mehr und mehr zeigen sich schon die Ansätze zu der heutigen Musik, die nach Kiesewetter's Ausspruch „ „mit der antiken nichts mehr gemein hat, als das Substrat, Schall und Klang." " Wer also in der Kunstgeschichte eine Darlegung der organischen Entwicklung der Kunst sucht, wird sich endlich auch mit diesen Theilen bekannt machen müssen, die übrigens als Denkmal der geistigen Arbeit eines hochbegabten Volksstammes auch an sich anziehend genug sind. Der erste Band endet mit dem Untergange der antiken Welt. Dieser Abschnitt in der Geschichte der Menschheit ist zu wichtig, zu tief, als dass ich allenfalls dem äusseren Gleichmaasse dieses und der beiden beabsichtigten folgenden Bände zu Liebe noch etwas christliche Musikgeschichte hätte einbeziehen sollen."

*) Soll heissen: „dass es ein eben so völliges Missverstehen ist, wenn man einerseits sie als ein u. s. w., als wenn andererseits u. s. w." — Dergleichen Nachlässigkeiten der Schreibart begegnet man öfter in dem Buche.

Die Redaction.

Aus Frankfurt am Main.

Nach längerer Ruhe hat am 12. December Händel's „Messias" Seitens des Rühl'schen Vereins eine in jeder Beziehung würdige Aufführung im neuen Concertsaale erlebt. Der wohlgeschulte Chor, aus 150 guten Stimmen bestehend, die alle wirklich singen, hat sich unter Leitung seines jetzigen Dirigenten, Herrn Friedrich, wieder aufs

rühmenswertheste darin hervorgethan. Die Solostimmen erfreuten sich einer so gelungenen Ausführung, wie unser Concertsaal sich deren seit lange nicht erinnern dürfte, denn vier mit dem Oratorien-Stil aufs beste vertraute Sänger sind in unserer Zeit nicht so leicht aufzufinden. Herrn Kammersänger Koch aus Köln, der den Tenor-Part mit bekannter Meisterschaft vorgetragen, verdanken wir die Bekanntschaft mit seiner Schülerin, Fräulein Rothenberger, die den Sopran-Part übernommen hatte; der Bass-Part befand sich in den Händen unseres Herrn Hill, und im Alt wirkte Fräulein Steinart, eine Dilettantin von hier, die sich der Aufgabe in kürzester Frist unterzogen und, obgleich ihr die erforderliche Tonfülle dafür nicht zu Gebote steht, dennoch durch gebildeten und gefühlten Vortrag sich würdig den anderen Solostimmen angereiht hat. Insbesondere zog die Leistung des Fräuleins Rothenberger Aller Aufmerksamkeit auf sich und mit Recht; denn ein so tiefgefühlter, naturwahrer und alle Kennzeichen vielleicht bald zu erreichender Meisterschaft kundgebender Vortrag, im Verein mit einer wohllautenden Stimme, kann wohl nicht anders als sympathisch auf empfängliche Zuhörer wirken, deren es in Frankfurt noch recht viele gibt. Es ist Aussicht vorhanden, uns im Laufe dieser Winterzeit an den Leistungen dieser liebenswürdigen Sängerin wiederholt noch erfreuen zu können.

Herr Musik-Director Friedrich hat bei dieser Aufführung in beachtenswerther Weise die Feuerprobe bestanden. War es schon bei Gelegenheit der Eröffnungsfeier des neuen Saales erfreulich, zu bemerken, wie dieser junge Mann in der ihm zur Leitung überwiesenen zweiten Hälfte von Haydn's „Schöpfung" die Tempi Satz für Satz richtig zu erfassen und fest zu halten verstand, so hat sich solches im „Messias" fast durchgehends wiederum gezeigt. Vermehrte Praxis am Directionspulte wird ihn hoffentlich bald in Stand setzen, dem Charakteristischen aller Classiker, so im Allgemeinen wie im Speciellen, durch angemessene Bewegung mit Sicherheit gerecht zu werden, worin eine der Haupt-Aufgaben für den Dirigenten besteht. Wolle der junge Mann nur gleich bei Beginn seiner Laufbahn auf Consequenz Bedacht nehmen, damit kein Schwanken im Tempo zwischen Hauptprobe und Production bemerklich werde. Es gereicht dem Dirigenten nicht zur Ehre, wenn seine Tempi sich nicht gleich bleiben (dergleichen man oft sogar bei älteren gewahren muss), denn es zeugt dies entweder von körperlicher Schwäche oder von Mangel an Studium des vorliegenden Werkes, bisweilen aber auch von Laune, die am allerwenigsten am Dirigentenpulte sich bemerkbar machen soll. Genug, Herr Friedrich besitzt offenbar Talent zu dem erwählten Berufe und verspricht durch die dargelegten Beweise das Werk seines Vorgängers in dessen Geiste fortzusetzen, wozu wir ihm aufrichtigst Glück wünschen. A. S.

Tages- und Unterhaltungs-Blatt.

Berlin. Die seit October in Pension getretene k. Kammersängerin Frau Herrenburg-Tuczek hat am 5. December als Susanne in Mozart's „Hochzeit des Figaro", welche zu ihrem Benefiz gegeben wurde, von der Hofbühne Abschied genommen. Leopoldine Tuczek erschien vor zwanzig Jahren, am 16. April 1841, zuerst als Gast im k. Opernhause; ihre erste Gastrolle war die Julia (Capuleti). Der grosse Beifall, den die jugendfrische Sängerin erregte, bewirkte eine Vermehrung ihrer Gastrollen auf zwanzig und dann ihr Engagement durch den damaligen General-Intendanten Grafen von Redern. Eine Reihe von Jahren war sie der Liebling des Publicums besonders in den ersten Spiel- und Soubretten-Partieen der Conversations- und der komischen Oper. Auch wurde sie durch rasche Uebernahme tragischer Partieen oft die Stütze des schwankenden Opern-Repertoires. Als Mozart's Susanne, in der sie nun von dem Felde ihrer künstlerischen Ehren scheidet, ist sie schwerlich von einer gleichzeitigen Sängerin erreicht, geschweige übertroffen worden.

An die deutschen Sänger-Vereine. Die bei dem deutschen Sängerfeste zu Nürnberg am 23. Juli 1861 gehaltene Sänger-Versammlung hat bei ihren Berathungen über Begründung eines deutschen Sängerbundes, wobei als die Grundlage die Bildung von Sängerbünden der einzelnen Liedertafeln der Männer-Gesangvereine eines Gaues bezeichnet wurde, laut dem in diesen Tagen versandten Protocoll den Beschluss gefasst, „dem schwäbischen Sängerbunde die Vorarbeiten zur Gründung eines deutschen Sängerbundes zu übertragen, so wie auch dieser mit Zuratheziehung mehrerer grösserer Städte die Bestimmung des Ortes für Abhaltung des nächsten deutschen Sängerfestes trifft." Wir haben in Ausführung dieses Beschlusses uns in einem eingehenden Circular mit den uns bekannten deutschen Sängerbünden (Vereinigungen der Einzelvereine eines Gaues) in Verbindung gesetzt, um eine Uebersicht nicht nur über Bestehen und Wirksamkeit derselben, sondern auch über ihre Ideen bezüglich der weiteren Organisation zu erzielen. Das Ergebniss dieser Umfrage wird dann die Grundlage für die weiter einzuleitenden gemeinsamen Schritte sein. Da uns aber manche bestehende deutsche Sängerbünde unbekannt geblieben sein mögen, so bitten wir hiermit freundlich die Organe der deutschen Sängerbünde um Mittheilung ihrer Adressen. Die Sänger solcher Gaue, in welchen noch keine Sängerbünde bestehen, möchten wir im Sinne der nürnberger Beschlüsse zur Bildung von solchen ermuntern. — Stuttgart, den 24. November 1861. Der Ausschuss des schwäbischen Sängerbundes: Dr. Karl Pfaff. Dr. Otto Elben. Prof. J. Faisst. Baur. Wilhelm Wiedemann.

Aus Frankfurt a. M. schreibt man der N. Z.: „Es dürfte auswärts (wenigstens in den Künstlerkreisen) mit Interesse gelesen werden, dass die Redacteure der hiesigen fünf grösseren Blätter den einstimmigen Beschluss gefasst haben, die Leistungen unseres einst so hochberühmten Theaters fortan ganz unbesprochen zu lassen. Nächste Veranlassung zu diesem Schritte sind nicht sowohl die mangelhaften Leistungen der engagirten Mitglieder selbst, als das alles Maass überschreitende tactlose Benehmen des factischen Directors, der von der Würde und Bedeutung der Presse auch nicht die dürftigsten Begriffe hat. Um Missdeutungen abzuschneiden, bemerken wir ausdrücklich, dass nicht etwa der Mangel des freien Eintrittes in das Theater an sich obigen Beschluss hervorgerufen hat (mehrere

Redactionen haben schon seit langer Zeit die Eintrittskarten für ihre Berichterstatter selbst bezahlt und andere die Freikarten an die Direction zurückgeschickt), sondern der Umstand, dass die Direction den freien Eintritt als persönliche Begünstigungen betrachtet, welche sich nach der Bereitwilligkeit zum Lobe richtet.

Leipzig. Am 22. v. Mts. bereitete der Riedel'sche Verein den hiesigen Musikfreunden durch die sehr gelungene Aufführung von Beethoven's *Missa solemnis* in *D-dur* einen seltenen Genuss. Frau C. Reclam, Fräulein Lessiak, Herr Musik-Director John aus Halle und Herr Sabbath, k. Domsänger aus Berlin, sangen die Solo-Partieen. Die Chöre waren präcis und der Gesammt-Eindruck ein überwältigender. Herr Concertmeister David spielte das Violin-Solo mit gewohnter Virtuosität.

Hannover. Am Samstag den 14. December, Abends 9 Uhr, verschied in Folge eines Schlaganfalles Heinrich Marschner in seinem 65. Lebensjahre.

Gelegentlich ihres fünfundzwanzigjährigen Künstler-Jubiläums wurde die Hof-Opernsängerin Frau Sophie Dietz in München von dem Könige in einer Privat-Audienz zur königlich baierischen Kammersängerin ernannt. Die Intendanz-Verwesung überreichte der Gefeierten ein sehr kostbares Silber-Service, ein Kreis von Freunden einen werthvollen Brillantring. Ihre Commilitonen brachten ihr am Abende ein Ständchen.

Wien. Marschner's „Hans Heiling" ist wegen Unpässlichkeit der Frau Dustmann erst am 7. d. Mts. zur Aufführung gelangt.

Zum Baue des neuen Opern-Theaters hat das Staats-Ministerium die Erd- und Mauer-Arbeiten nach dem Antrage des Bau-Comite's an den Architekten und Stadtbaumeister Joseph Hlawka übertragen. Der Bau wird sonach unverweilt in Angriff genommen und nach Zulässigkeit der Witterung fortgesetzt werden.

Die Sing-Akademie hat von Sr. Maj. dem Kaiser auch heuer einen Jahresbeitrag von 100 Gulden erhalten. An ausserordentlichen Beiträgen sind diesem Institute von verschiedenen Personen über 500 Gulden zugeflossen.

Joachim kommt diesen Winter definitiv nicht nach Wien. Er will friedlichere internationale Verhältnisse abwarten. (? So berichtet die Deutsche Musik-Zeitung.)

Robert Führer, einer der hervorragendsten Kirchen-Componisten, früher Dom-Capellmeister in Prag und Professor des Conservatoriums, ist am 28. v. Mts. in einem Alter von fünfzig Jahren in Wien gestorben.

Brüssel. Fétis hat sich in der jüngsten Sitzung der Akademie gegen die Einführung der französischen Normalstimmung ausgesprochen. Mit der Herabsetzung der Stimmung um einen Viertel-Ton, dieses sei beiläufig der Unterschied des neuen *Diapason normal* gegen die bisherige Stimmung, sei nichts gewonnen, wenigstens nicht so viel, um den Verlust aufzuwiegen, welcher durch die Ausserstandsetzung der gegenwärtig im Gebrauche stehenden Blas-Instrumente entstehen würde. Sein Rath geht dahin, die Stimmung um einen halben Ton herabzusetzen, in Folge dessen die Instrumente beibehalten bleiben und nur eine Transposition der Tonstücke in den Partieen der Blas-Instrumente vorzunehmen wäre. Auf diese Ansicht basirte Vorschläge sind den Ministerien des Innern und des Krieges vorgelegt worden.

Die Niederrheinische Musik-Zeitung
erscheint jeden Samstag in einem ganzen Bogen mit zwanglosen Beilagen. — Der Abonnementspreis beträgt für das Halbjahr 2 Thlr., bei den K. preuss. Post-Anstalten 2 Thlr. 5 Sgr. Eine einzelne Nummer 4 Sgr.

Briefe und Zusendungen aller Art werden unter der Adresse der M. DuMont-Schauberg'schen Buchhandlung in Köln erbeten.

Verantwortlicher Herausgeber: Prof. *L. Bischoff* in Köln.
Verleger: *M. DuMont-Schauberg*'sche Buchhandlung in Köln.
Drucker: *M. DuMont-Schauberg* in Köln, Breitstrasse 76 u. 78.

Niederrheinische Musik-Zeitung

für Kunstfreunde und Künstler.

Herausgegeben von Professor *L. Bischoff.* — Verlag der *M. DuMont-Schauberg*'schen Buchhandlung.

Nr. 52. KÖLN, 28. December 1861. IX. Jahrgang.

Cherubini.

II.

(S. s. Nr. 48)

Während Cherubini auf der Scheide des Jahrhunderts bereits einen weit verbreiteten Ruf errungen hatte, war die französische Nation in so fern undankbar gegen ihn, als ihm die Regierung der Republik nur die unbedeutende Stelle eines Inspectors am Conservatorium übertrug, von deren Ertrag es ihm kaum möglich war, seine zahlreiche Familie zu unterhalten. Und doch wäre es eine doppelte Pflicht der Republik gewesen, Cherubini hoch zu stellen, da offenbar die Revolution einen grossen Einfluss auf seinen neuen Stil gehabt hatte, und er in gewisser Hinsicht der Apostel der neuen Zeit durch Werke geworden war, in welchen er das Hergebrachte verschmähte, freiere Bahnen verfolgte und die neuen Ideen durch geniale Erfindungskraft und wahre Charakteristik der menschlichen Gefühle und Leidenschaften in Tönen gewisser Maassen verkörperte. Allein sowohl das Directorium als das nachherige Haupt des Staates, der erste Consul, vernachlässigten und vergassen den grossen Tondichter, den Italien, Frankreich und Deutschland kannten und verehrten.

Es dürfte indess wohl ausgemacht sein, dass Bonaparte ihn nicht vergass, sondern absichtlich nicht beförderte, weil er ihn und seine Musik nicht leiden konnte. Auch als Kaiser vermochte er nicht, dieses Vorurtheil zu unterdrücken, und Cherubini that, seinem Charakter gemäss, auch nichts, um es dem Machthaber zu benehmen. Es scheint, als hätte der gewaltige Herrscher, Kriegsheld und eiserne Mensch in seinem Innern zuweilen ein Bedürfniss gefühlt, sich alles Grossen auf Augenblicke zu entschlagen, also auch dem Eindrucke des grossen Stils in der Kunst, wesshalb er denn die leichtere, angenehm unterhaltende Musik vorzog, und jede Aufregung des Gemüthes durch die Kunst für unwürdig eines Staatsmannes und Feldherrn halten mochte.

Dass Napoleon Aeusserungen und Freiheiten, die ihm als Tactlosigkeiten oder noch Schlimmeres erschienen und missliebig wurden, lange nachtrug, ist bekannt, und so mag es denn wohl wahr sein, dass der Ursprung seiner Abneigung gegen Cherubini in folgendem Vorfalle zu suchen sei.

Nach der Rückkehr von einem der siegreichen Feldzüge in Italien hatte Bonaparte gewünscht, einen Marsch, den Paisiello zur Verherrlichung seines Ruhmes componirt hatte, im Conservatorium zu hören. Die Composition soll sehr mittelmässig gewesen sein. Der Vorstand glaubte die Gelegenheit wahrnehmen zu müssen, auch von Cherubini's Composition etwas aufzuführen, und wählte dazu, in der Meinung, dass etwas Kriegerisches dem grossen Feldherrn am besten gefallen würde, eine Cantate und einen Trauermarsch, den Cherubini auf den Tod des Generals Hoche geschrieben hatte. Das war freilich ein Missgriff im Gegenstande; die Verherrlichung einer anderen militärischen Grösse neben ihm konnte ihm nicht angenehm sein, und man konnte dem damals schon Allgewaltigen seine Verstimmung ansehen. Nach dem Concerte trat er zu Cherubini, sagte ihm aber kein Wort über die Cantate und den Trauermarsch, hob dagegen Paisiello und Zingarelli in den Himmel und nannte sie die beiden grössten Componisten des Jahrhunderts. Das war dem Meister denn doch zu arg, und er erwiderte: „Paisiello, allenfalls! aber Zingarelli!" und begleitete diese Antwort natürlich mit entsprechenden Geberden. Damit hatte die Unterhaltung ein Ende.

Nach dem Mordversuche mit der Höllenmaschine am 3. Nivose empfing der erste Consul Abgesandtschaften von allen Behörden u. s. w. Unter den Abgeordneten des Conservatoriums war auch Cherubini, hielt sich aber im Hintergrunde. Auf einmal sagte Napoleon: „Ich sehe ja Herrn Cherubini nicht!" Cherubini trat hervor und verbeugte sich, ohne ein Wort zu sagen.

Einige Tage darauf erhielt er eine Einladung zur Tafel. Nach Tische ging Napoleon mit grossen Schritten im Saale auf und ab und begann mit Cherubini, der ihm kaum folgen konnte, ein Gespräch über Musik, welches er bald französisch, bald italiänisch führte. Er kam wieder auf Paisiello und Zingarelli, und da Cherubini widersprach und seine Gründe ihm aus einander setzte, rief er plötzlich aus: „Ich sage Ihnen aber, dass ich Paisiello's Musik liebe, sie ist sanft und ruhig. Sie haben Talent, aber Ihr Orchester ist zu stark." — Bürger Consul, entgegnete der Maëstro, ich habe mich nach dem Geschmacke der Franzosen gerichtet. — „Ihre Musik ist viel zu lärmend und geräuschvoll; sprechen Sie mir von Paisiello's Musik! die wiegt einen so sanft und lieblich." — Ich merke wohl, sagte Cherubini, Sie lieben die Musik, die Sie nicht in Ihren Gedanken an Staatsgeschäfte stört. — Auch diese Antwort vergass ihm Napoleon nie.

Im Jahre 1803 wurde eine neue Oper in zwei Acten von Cherubini: Anakreon oder *L'Amour fugitif*, gegeben. Sie enthielt mehrere vortreffliche Nummern und die bekannte, überall mit Beifall aufgenommene Ouverture. Ausser der Ouverture werden in Deutschland auch noch ein sehr schönes Quartett (auch für Männerstimmen eingerichtet) und das reizende Finale in Concerten aufgeführt. Der schlechte Text hinderte den Erfolg der Oper, die zwar mehrere Vorstellungen erlebte, aber beim Publicum nicht durchschlug. Die Partitur wurde indess doch gestochen.

Auch die Musik zu dem oben (Art. I.) schon erwähnten Ballet: „Achilles auf Scyros", das 1804 in Scene ging, erlag dem geschmacklosen Inhalt; man bewunderte darin besonders ein Bacchanal und mehrere höchst ausdrucksvolle Nummern zur Pantomime.

Im Jahre 1805 erhielt Cherubini von dem Hof-Operntheater in Wien die Einladung, nach Wien zu kommen und dort eine Oper für dasselbe zu schreiben. Da die Anerbietungen sehr günstig waren, so zögerte er nicht, sie anzunehmen, und reis'te mit seiner Gattin nach der österreichischen Kaiserstadt, während sein Kaiser Napoleon sich schon rüstete, Oesterreich mit Krieg zu überziehen. Cherubini kam im Juli nach Wien. Seine erste Thätigkeit widmete er der Aufführung seiner Oper „Lodoiska", wozu er eine neue Arie für die Sängerin Campi und zwei Zwischenacte schrieb. So berichtet Fétis. Nach einer Notiz in der Allg. Musik-Zeitung vom 5. August 1805 dirigirte Cherubini in Wien zuerst seinen „Wasserträger", wurde vom Publicum mit Enthusiasmus empfangen und hatte auch mehrere Aenderungen in den Tempi vorgenommen; namentlich nahm er das Allegro der Ouverture langsamer, als man es bisher gethan, „wodurch dieses schwierige Musikstück an Deutlichkeit gewann". Dann ging er an die Composition der Oper „Faniska".

Indessen hatte der Sieg bei Elchingen, die Capitulation bei Ulm (den 17. October) mit ihren Folgen die Franzosen nach Wien geführt; Murat zog am 13. November in die Hauptstadt ein und Napoleon schlug sein Hauptquartier in dem Lustschlosse Schönbrunn auf.

Er hörte, dass Cherubini in Wien sei und liess ihn nach Schönbrunn kommen. Der ungnädige Consul wurde ihm ein gnädiger Kaiser — wenigstens für den Augenblick — und redete ihn sehr freundlich an: „Ah, Herr Cherubini! Gut, dass Sie hier sind; wir wollen zusammen musiciren; Sie sollen meine Concerte dirigiren." — Es kamen in der That mehrere musicalische Soireen, theils in Schönbrunn, theils in Wien zu Stande, welche Cherubini organisirte und leitete. Er erhielt dafür eine bedeutende Summe, aber dabei blieb es. Von einer kaiserlichen Anstellung in Paris war nicht die Rede.

Die Schlacht bei Austerlitz und der Friede zu Pressburg (den 26. December) machten dem Kriege ein Ende.

und schon acht Wochen danach fand die erste Aufführung der Oper „Faniska" Statt — am 25. Februar 1806. Die herrliche Musik erregte die Bewunderung aller Kenner, in welche auch Beethoven und, wie man sagt, auch Haydn vollkommen einstimmten. Es scheint indess kaum wahrscheinlich, dass Haydn in seinem damals schon hohen Alter noch das Theater besucht habe; er mag indess die Partitur gesehen haben. Das Urtheil der Kunstverständigen erklärte Cherubini einstimmig für den grössten dramatischen Componisten seiner Zeit. Einen gleichen Erfolg beim grossen Publicum hatte indess die Oper nicht; es erging ihr eben so, wie Beethoven's „Fidelio", der nicht lange vorher, eine Woche nach dem Einzuge der Franzosen, in Wien zum ersten Male gegeben worden war (am 20. November 1805).

Freilich war damals in Wien keine Zeit zu Triumphen der Kunst und der Künstler, während von den Feinden des Vaterlandes ganz andere Triumphe und mit einem Uebermuthe gefeiert wurden, der die Bevölkerung theils aus der Stadt verscheuchte, theils dermaassen einschüchterte, dass sie an den Besuch der Theater nicht im entferntesten dachte. Der reiche Adel hatte schon bei der Annäherung der Franzosen grösstentheils die Stadt verlassen, und was in Wien geblieben war, befand sich nicht in der Stimmung, mit den Siegern zusammen die Oper zu besuchen. So bestand denn auch bei den Vorstellungen des Fidelio das Publicum fast nur aus französischem Militär.

Höchst merkwürdig bleibt es, dass zwei so bedeutende dramatische Compositionen, wie Beethoven's „Fidelio" und Cherubini's „Faniska", zu gleicher Zeit und unabhängig von einander entstanden, dass beide Werke vor ihrer Zeit voraus waren, beide eine auffallende Aehnlichkeit im Stil und namentlich in der Behandlung des Orchesters zeigen, und beide unter dem Vorwurf der zu grossen Gelehrsamkeit ihrer Musik für die damaligen Zuhörer litten. Von Fidelio ist es bekannt, dass auch die späteren Wiederholungen in Wien nicht durchschlugen und es erst unserer Zeit vorbehalten war, das herrliche Werk in allen Ländern zur Geltung zu bringen. Faniska hatte Anfangs ein besseres Schicksal; die Oper wurde zwar in Wien auch nicht oft wiederholt, allein sie erlebte doch Vorstellungen auf anderen deutschen Bühnen (Schreiber dieses erinnert sich aus seiner Jugendzeit der Aufführungen auf den Hoftheatern zu Dresden und zu Dessau); diese machten grosse Wirkung und wurden von der Kritik sehr anerkennend besprochen, wenngleich, woran auch der ungenügende Text schuld war, das Werk ebenfalls nicht allgemein durchdrang. Und dennoch gehört die Musik desselben zu dem Besten und am meisten Dramatischen, was die Gattung aufzuweisen hat, und es wäre wohl der Mühe werth, die Oper — vielleicht mit einer neuen Textes-Bearbeitung — wieder auf die Scene zu bringen, wie man es neuerdings mit der „Medea" desselben Componisten in Frankfurt am Main und in München (?) mit Erfolg versucht hat.

Cherubini blieb neun Monate lang in Wien. Was sein Verhältniss zu Beethoven betrifft, so behauptet A. Schindler (Biographie B.'s, I., S. 114 ff.), Cherubini habe gegen ihn stets eine scharfe Kritik geübt; Beethoven's Benehmen dieser Kritik gegenüber sei nicht immer zu loben gewesen, habe aber an der Gattin Cherubini's noch im Jahre 1841 und 1842 eine warme Vertheidigerin gefunden. Ihr Mann aber habe, wenn er von Beethoven gesprochen, stets mit den Worten geschlossen: „*Mais il était toujours brusque*" (barsch, schroff), und darin mag er auch wohl nicht ganz Unrecht gehabt haben. Wenn Schindler hinzufügt: „Wie Cherubini die Muse seines Zeitgenossen beurtheilt, wäre allein schon aus seinen Mittheilungen über Fidelio nach seiner Zurückkunft zu entnehmen, hätte er nicht seine geringe Theilnahme dafür bei jeder Gelegenheit rückhaltlos zu erkennen gegeben",—so wird er gewiss die letzte Behauptung auf die eigene Erfahrung in seinen Unterhaltungen mit Cherubini stützen können; allein in Betreff von Cherubini's „Mittheilungen über Fidelio nach seiner Rückkehr" ist es uns nicht gelungen, Näheres in den damaligen pariser Blättern aufzufinden, wonach ein Freund der Musikgeschichte für uns dort gesucht hat. Es scheint also, als beruhe diese Angabe auch nur auf mündlicher Ueberlieferung, wie die Anmerkung S. 128 bekundet: „Cherubini, der den erstmaligen Aufführungen des Fidelio 1804 und auch 1805 (soll heissen 1805 und auch 1806) beiwohnte, sagte den pariser Musikern von der Ouverture (Leonore, Nr. 3), dass er wegen Bunterlei an Modulationen darin die Haupt-Tonart nicht zu erkennen vermocht." Den Gewährsmann für diese allerdings sehr sonderbare Aeusserung gibt Schindler nicht an. Was man aber auf Anekdoten und Aeusserungen von berühmten Componisten, wie dergleichen durch Gerüchte verbreitet werden, zu geben hat, das hat Schindler selbst ja oft genug in Bezug auf Beethoven erfahren.

Ferner berichtet Schindler noch S. 135, „dass Cherubini nach der Anhörung des Fidelio zu dem Schlusse gelangt, Beethoven habe sich noch zu wenig mit dem Studium der Gesangkunst befasst, und sich desshalb „erlaubte", ihm das Gesangwesen nachdrücklich anzuempfehlen, zu welchem Zwecke er die Schule des pariser Conservatoriums kommen liess, um sie ihm zu verehren." — Dies ist denn doch ein offenbarer Beweis, dass Cherubini, der bereits hochberühmte und zehn Jahre ältere Kunstgenosse, der dem jüngeren zum ersten Male auf einem Felde, auf welchem er längst zu Hause war, begegnete, diesen jüngeren

[*]

mit Theilnahme und Wohlwollen behandelte. Und so muss es auch Beethoven selbst angesehen haben, sonst würde er nicht dies von Cherubini erhaltene Exemplar „bis in seine letzten Lebenstage in seiner kleinen Bibliothek aufbewahrt" haben. (Sch. I. 135. Anm.)

Endlich hat man es Cherubini auch Beethoven gegenüber zum Vorwurf gemacht, dass er diesem auf den bekannten Brief, in welchem er ihm seine *Missa solemnis* empfahl (Schindler, II., S. 352. Niederrh. Musik-Zeitung, 1860, Nr. 49), nicht geantwortet habe. Cherubini hat aber 1841 Schindler erklärt, dass er diesen Brief gar nicht erhalten habe, und da auch von Schindler die wirkliche Absendung desselben nicht bestätigt wird, das Concept von Beethoven's Hand aber vorhanden ist, so wird es sehr wahrscheinlich, dass Beethoven den Brief selbst niemals abgeschickt hat.

Wenn wir das Gesagte ruhig erwägen, und uns dann erinnern, dass Cherubini später als Director des Conservatoires die Aufführungen der Sinfonieen Beethoven's in den Conservatoire-Concerten gebilligt und begünstigt hat, so wird es uns schwer, ihn für einen Verächter der Beethoven'schen Musik zu halten, wie man es leider von C. M. von Weber annehmen muss.

Die Oper „Faniska" nahm Cherubini etwa 20 Jahre nach ihrer Erscheinung noch einmal wieder vor; der dramatische Dichter Guilbert de Pixérécourt begann eine Uebersetzung und Bearbeitung des Textes für die komische Oper in Paris. Allein mitten in der Arbeit besann sich der Componist anders, untersagte die weitere Fortsetzung und gab den ganzen Plan auf.

Holle's Verlag.

Holle hat wiederum zur Weihnachtsfreude ein Erkleckliches an Beiträgen geliefert. Zur Anzeige kommen wir nun freilich *post festum* — zu spät: wenn nicht der Rastlose längst seine Sendboten entlassen hätte in europäischen und überseeischen Rundschreiben. Es mag ein bedenkliches oder bedeutsames Zeichen der Zeit sein, wenn in dieser theuren Zeit, wo mancher Hausvater mit Sorge auf Leibes Nahrung und Nothdurft sinnt, urplötzlich die deutschen Geistes-Erzeugnisse so wohlfeil werden, als sollte er darüber das theure Brod vergessen und die bittere Angst der Wohnungsnoth am Clavier verklimpern. Nun kommt noch hinzu, dass, durch Holle's Beispiel angeregt, sich wohlfeile Concurrenten in Nord- und Süddeutschland entgegenstellen; doch hört man nicht, dass wie in den weiland dampffahrigen Societäten bis jetzt Einer den Anderen todt gelaufen hätte. Gleichläufig hiermit, gehen die berliner Volks-Concerte von Liebig und die kölner bei Dickopf, die für 5 Silbergroschen gute classische Tonstücke hören lassen, in besserer Execution, als manche Virtuosen-Concerte, die aus königlichen oder Staats-Domainen gefüttert werden. Wer deutet mir diese Zeichen der Zeit? Wo jenseits der Meere der Yankee dem Pflanzer, der um Brod schreit, entgegenruft: „Fresst Baumwolle!" — wo in Europia Wagner's Nibelungen zu 36 Thlr. einige, Beethoven's *Opera omnia* zu 39 Thlr. viele Käufer finden*) —: ist das die Zeit des Materialismus? Ist Holle ein Materialist, der mit ziemlichen Opfern und vielem Geschick die Verbreitung der Classiker fördert, dafür angegriffen, verklagt, als Nachdrucker verurtheilt wird und dennoch unermüdet bleibt und alle Jahre neue Unternehmungen ausführt, dass dem soliden — Philister die Haare zu Berge steigen?

Die Sache kann scherzhaft genommen werden, hat aber eine ernste Seite, der wir nicht aus dem Wege gehen wollen. Ist es wahr, dass solche Unternehmungen ungerecht erworbenes Gut sind, so würden wir trotz des Vortheils, den wir geniessen, unser Gewissen beschwert fühlen. Gewiss ist aber, dass Seb. Bach's Werke längst als Gemeingut gegolten und sehr namhafte Verleger bereits seit 30—50 Jahren ungestraft eine Auflage auf die andere gepfropft haben; Mozart und Haydn, bei denen weder Privilegien noch Erb-Ansprüche widersprechen, sind gleicher Weise von Hand zu Hand gegangen. Von den übrigen, z. B. Beethoven und Weber, schweigen wir jetzt, da uns die Verlags- und Vertrags-Verhältnisse nicht genau bekannt sind und dem Vernehmen nach bald eine ausführliche Darlegung der vielbesprochenen Angelegenheit zu erwarten ist.

Gehen wir lieber auf den Inhalt ein. Die letztgedruckten Hefte enthalten: Fr. Schubert's Lieder, Band 5 und 6. Der fünfte bringt manches wenig Bekannte, Vieles aus dem Nachlass, der sechste Transpositionen für Alt oder Bass, doch auch sieben Lieder, originaliter für diese Stimmen gesetzt. Ferner drei Hefte Beethoven, nämlich: Band 9: Lieder für eine Stimme mit Clavier; Band 10: ein Oratorium und zwei Messen im Clavier-Auszuge; Band 14: die 17 Geigen-Quartette, Partitur 3 Thlr., Stimmen 5⅙ Thr. An den letzteren ist zu loben, dass einige wichtige Druckfehler corrigirt sind, die in der sonst sehr schätzbaren mannheimer Partitur-Ausgabe stehen geblieben waren, nämlich: Bd. 14, Heft 1, S. 18, Z. 4, Tact 8, wo die Viola richtig *g* hat, nicht *e*; — Heft 2, S. 12, Z. 3, T.

*) Bisher sind durch Holle ausgegeben: Beethoven's Werke für 39, Mozart's für 15, Schubert's für 14 Thlr., insgesammt an Classikern, nebst einigen *poetae minores*, für 99 Thlr., was sonst 300—400 Thlr. kostete.

10, wo Violine I. zweigestrichen *e* haben muss, nicht zweigestrichen *es*;—Heft 4, S. 2, Z. 3, T. 7, wo die 1. Note des Violoncells lauten muss *Des*, nicht *C*.—Stehen geblieben sind, wie in der mannheimer Ausgabe, zwei Fehler, nämlich: Holle, Heft 2, S. 11, Z. 4, T. 9, wo die drei letzten Noten des Violoncells lauten müssen: *Ges F Es*, wie in den vorangehenden Parallelstellen Z. 2 und 3;—ferner Heft 2, S. 29, Z. 5. T. 3, wo bei der vorletzten Note der Viola das ♮ vergessen ist; eingestrichen *eis* statt *e* ist sinnlos. — Es ist begreiflich, dass bei so umfangreichen Werken einzelne Versehen stehen bleiben, und manche mögen auch uns entgangen sein; trage nun Jeder das Seine bei, um völlige Correctheit zu erreichen. Uebrigens soll mit dieser Bemerkung die mannheimer Ausgabe nicht verkleinert werden; sie ist sehr sorgfältig behandelt und trotz ihres kleinen Druckes lesbarer, als manche grössere Schriftart. E. K.

Aus Aachen.

Qui tacet, consentit— „Wer schweigt, ist einverstanden" —: diesen Schluss können Sie dreist aus meinem längeren Stillschweigen über unsere musicalischen Zustände während dieses Winters ziehen. Wir sind schon bis zur Hälfte der Abonnements-Concerte gekommen, und können ohne allen Vorbehalt unsere Befriedigung sowohl über die geschmackvolle Zusammenstellung der Programme, als über die Ausführung derselben aussprechen. Ihr trefflicher Capellmeister Hiller hat als Pianist und Componist die Eröffnung unserer Concerte eingeweiht. Sein Clavierspiel hörten wir hier öffentlich zum ersten Male, und ich übertreibe keineswegs, wenn ich sage, dass sein classisch ruhiger, reiner und edler Vortrag des prächtigen *B-dur*-Concertes von Mozart die ganze Zuhörerschaft elektrisirt hat; wer auf solche Weise die Werke unserer grossen Meister wiedergibt, theilt ihren Ruhm. Die noch nicht in Druck erschienenen Variationen, welche Hiller nachher spielte, erhielten eben so lebhaften Beifall, als seine schöne „Lorelei", die wir an demselben Abende hörten, und in welcher unsere liebenswürdige Sängerin Frau N.-Deutz einen ausserordentlichen Erfolg hatte. Herr Hiller dürfte überhaupt mit der Aufführung seines Werkes zufrieden gewesen sein, da auch die Chöre, namentlich die Frauenchöre, denen der Componist eine Hauptrolle zugetheilt hat, an Genauigkeit des Zusammengesanges und an Nuancirung ganz vortrefflich waren.

Weil ich vom Chor spreche, so muss ich hier gleich anfügen, dass unsere Sänger uns im dritten Concerte durch die Ausführung des prachtvollen Meisterwerkes „Israel in Aegypten" von Händel einen neuen Beweis ihrer Begabung und musicalischen Tüchtigkeit gegeben haben. Die Wirkung der 260 Sänger und Instrumentalisten war grossartig und ergreifend, namentlich in den Chören: „Er sandte dicke Finsterniss", wo das *piano* wunderbar schön festgehalten wurde und dadurch den folgenden: „Er schlug alle Erstgeburt", im vollsten Gegensatz der Kraft hervortreten liess; in dem über alle Maassen grossen und majestätischen: „Das hören die Völker", u. s. w. u. s. w.

Die Solo-Partieen, denen bekanntlich nur eine untergeordnete Rolle in diesem Oratorium zugetheilt ist, waren in guten Händen. Fräulein Schreck vor Allen errang durch die Arie: „Bringe sie hinein", einen ausserordentlichen Erfolg; dann auch Fräulein Büschgens aus Crefeld, welche mit vielem Talente das Undankbare ihrer Partie überwand, und besonders die Arie: „Erhebet hoch den Herrn", und Mirjam's Siegesgesang sehr gut vortrug. Herr Göbbels zeichnete sich in der heroischen Arie in *G-dur* aus, und Herr Bergstein erhielt warmen Beifall nach dem Duette: „Der Herr ist der starke Held", welchen ein junger Dilettant mit edler und fester Stimme, Herr K., so theilte, dass ein grosser Theil der Begeisterung des Publicums auch auf seine Rechnung kommt.

Brauchen wir noch hinzuzufügen, dass die Ehre des Abends Herrn Director Wüllner zukam, dessen Talent und Eifer von Tag zu Tag immer mehr anerkannt werden? Seinem Verdienste müssen wir vorzüglich den steigenden Geschmack des Publicums an den Concerten zuschreiben, da noch niemals die Theilnahme für dieselben eine so allgemeine gewesen ist, als jetzt. Die Zahl der Abonnenten ist dermaassen gestiegen, dass der Saal im Curhause nicht mehr genügte und das eben erwähnte dritte Concert in dem geräumigen Bernaert'schen Saale gegeben wurde, der dann auch im buchstäblichen Sinne überfüllt war. Diese Thatsachen zeugen am besten für den Mann, dem die Geschicke unseres Musiklebens anvertraut sind.

In dem zweiten Concerte hatten wir Gelegenheit, Ihren Violoncellisten Herrn A. Schmitt zu bewundern, der in dem Concerte in *D-moll* von Goltermann und in Variationen von Servais durch die Reinheit und enorme Fertigkeit seines Spiels grossen Beifall und Hervorruf erhielt. In der Hymne für Alt-Solo und Chor von Mendelssohn hörten wir nach langer Abwesenheit eine unserer besten Sängerinnen, Frau Henriette Wickop, einmal wieder; ihr Wiedererscheinen wurde wie ihr Gesang mit warmem Applaus begrüsst; ihre schöne Stimme hat keineswegs verloren, sondern sie ist im Gegentheil noch frischer geworden.

Von reinen Orchesterstücken hörten wir in den beiden ersten Concerten in sorgfältigster Ausführung Beetho-

ven's Ouverture Op. 124, Schumann's Ouverture, Scherzo und Finale, Mendelssohn's Sinfonie in *A-moll* und Beethoven's Pastoral-Sinfonie. N.

Aus Frankfurt am Main.

(Die Local-Kritik)

Die seit Eröffnung der neuen Musiksäle über unsere Stadt hereingebrochene Sturmflut von Concerten hat auch in die musicalische Local-Kritik eine Rührigkeit gebracht, die Erscheinungen zu Tage fördert, wie sie hier noch nicht erlebt worden. Kaum sind die letzten Accorde einer Aufführung verklungen, als schon das *Journal de Francfort*, das bekanntlich in französischer Sprache geschrieben wird, mit einem kritischen Berichte darüber seinen Lesern aufwartet, gezeichnet „A. Malibran". Es ist derselbe, der eine Biographie von Spohr herausgegeben und auch das Meisterstück geliefert hat, sämmtliche Sätze einer Messe mit Begleitung von Blas-Instrumenten in *C-dur* zu componiren, von deren Aufführung diese Zeitung Kunde gegeben. Herr Malibran versteht es, in diesen Berichten mit seinen pariser Collegen im *Journal des Débats*, Jules Janin und Berlioz, sowohl was räumliche Ausdehnung als stilistische Eigenschaften betrifft, bestens zu rivalisiren. Wir begegnen demnach derselben gelehrten Schwatzhaftigkeit, die wir an den eben genannten Feuilletonisten bewundern; und warum sollte er es ihnen nicht gleich thun, da er doch für Franzosen schreibt, die, wie man sagt, aller Orten die Geschicklichkeit besitzen, das beim *Dejeuner* Gelesene beim *Diner* schon vergessen zu haben?

Anders stände es um die gefällten Kunst-Urtheile, wenn dem Gerüchte zu trauen, dass die nunmehr im Feuilleton der Neuen Frankfurter Zeitung erscheinenden Kritiken, mit einem R. gezeichnet, ebenfalls aus der Feder des Herrn Malibran herrühren. Die in musicalischen Kritiken der Franzosen fast stereotypen Ausdrücke, auch Redewendungen, Rückblicke auf italiänische Gesangesgrössen und dergleichen unter französischen Componisten, lassen offenbar auf ein französiches Original-Manuscript schliessen, das der Uebersetzer stellenweise nur zu getreu ins Deutsche überträgt. Der Verfasser selbst nennt sich einen „Musiker von Fach". Sein Augenmerk ist fast ausschliesslich auf die Solisten gerichtet, während Chor und Orchester ihn nur sehr wenig beschäftigen; dies ist sehr begreiflich, da den Kritiker, wenn er selber Virtuose, vorzugsweise nur die Virtuosität afficirt, wie den Franzosen überhaupt. In der Aufführung des Judas Maccabäus hat derselbe Kritiker einige überraschende Entdeckungen gemacht, und zwar, dass die Tenorstimme von Karl Schneider aus Wiesbaden etwas Castratenartiges habe, und dass dieser Sänger Alles in mühseliger Weise herausbringe, was dem Zuhörer Unbehagen mache. Ferner hat unser Mann entdeckt, dass der Anfänger in Leitung grosser Massen, Herr Friedrich, noch kein fertiger Dirigent ist, darüber er sich sehr erbos't hat, weil er überdies noch gefunden, dass die Singstimmen des Rühl'schen Vereins unter Friedrich's Leitung an Wohlklang eingebüsst haben *). Endlich hat er noch entdeckt, dass der Musik-Director Müller seit vorigem Jahre bedeutende Fortschritte gemacht habe. Für Mittheilung dieser gewiss sehr wichtigen, unbezweifelt wahren Entdeckungen sind wir dem R. zu Dank verpflichtet, erlauben uns nur auf die zuletzt angeführte zu bemerken, dass Herr Müller unseres Wissens bereits an 300 Concerte zu Münster dirigirt hatte, bevor er nach Frankfurt gekommen.

In der Didaskalia hat sich gleichfalls eine kritische Stimme wiederholt vernehmen lassen, die augenscheinlich einem Fachmusiker angehört. Dieser fasst sich im Gegensatze zu den anderen Neulingen kurz, fast zu kurz, und steht auch in seinen Anschauungen ziemlich weit ab von jenen. Er schwärmt für Schumann's Musik, darum wir ihn keineswegs beneiden wollen. So viel ist gewiss, dass die Rubrik „Stoppellese" dieser Musik-Zeitung aus den über eine und dieselbe Kunstleistung gefällten Urtheilen der genannten Blätter ziemlich viel Stoff ziehen könnte.

Zweierlei möchten wir diesen Herren zunächst zu bedenken geben, nämlich: ob es wohl klug zu nennen, wenn ausübende, auch componirende Musiker sich mit Kritik befassen; ferner, ob jeder von ihnen wohl den unerlässlichen Grad von innerer und äusserer Unabhängigkeit zu dem Kunstrichter-Amte besitze und sich frei wisse von aller Coterie oder cameradschaftlichen Einflüssen. In dritter Reihe mag noch ein Anderes ihrem Nachdenken empfohlen sein. Wir dürfen wohl für sicher annehmen, dass den Herren die verdienter Maassen schon lange bestehende Creditlosigkeit der frankfurter Local-Kritik bei allen intelligenten und redlich gesinnten Musikern und Musikfreunden nicht unbekannt geblieben; darum wollen wir sie denn bescheiden fragen, ob sie wirklich glauben, auf dem eingeschlagenen Wege die musicalische Kritik hier zu Ehren zu bringen und der frankfurter Tonmuse zu nützen? Alle Wege führen zwar nach Rom, nicht aber (unseres Wissens) nach Frankfurt, jene gewiss nicht, auf denen sich schwatzhafte Feuilletonisten in pariser Manier bewegen, mit dem deutschen Musikwesen nicht bekannt und keinen soliden deutschen Standpunkt unter den Füssen. Dergleichen, was bis jetzt zu Tage gefördert worden, zielt augenscheinlich nur auf Erreichung

*) Herr Malibran gibt in seinem „Courrier musical" vom 20. December sogar Herrn Friedrich die Schuld, dass die Contrabässe gräulich gekratzt haben.

materieller Zwecke und hilft Anderen noch in deren Förderung, verfehlt daher sicher und gewiss die höheren Ziele der Kunst. — Mit musicalischer Kritik befassen sich hierorts noch das Conversationsblatt und der Volksfreund, beide fast immer vom Partei-Standpunkte aus; ferner das Intelligenzblatt, von gar keinem oder, wenn man will, vom kosmopolitischen Standpunkte aus; die Blätter für Theater, von entschieden kosmopolitischem Standpunkte aus; Familienblätter, mit von respectabler Gesinnung zeugenden Berichten, und andere Blätter noch. — Arme, beklagenswerthe Musica, so erlaubt sich Jeder, an dir hin und her zu zerren, als wärest du die gefürchtetste Widersacherin des deutschen National-Vereins! A. S.

Aus Rotterdam.

[Die deutsche Oper]

Den 20. December 1861.

Gestatten Sie uns, Ihnen über die diesjährige hiesige deutsche Oper einen Bericht zu senden, dessen Aufnahme wir um so mehr wünschen, als die Beurtheilungen derselben in der hiesigen *Nieuwe Courant* keineswegs geeignet sind, eine richtige Vorstellung davon zu geben.

Im Ganzen können wir mit unserer Oper zufrieden sein. Sopranistinnen zählen wir fünf: Fräulein Günther, Frau Zadamack-Doria, Fräulein Geisthardt, Frei und Kluge. Vor Allen verdient Fräulein Günther hervorgehoben zu werden, welche trotz allen Anfeindungen des *Courant*-Recensenten der Liebling des Publicums geworden. Es ist wahr, sie ist nicht mehr im Besitze einer jugendlichen frischen Stimme, wie wir sie im vergangenen Jahre bei Frau Kainz gewohnt waren; jedoch ihre Schule, ihr meisterhaftes Spiel, ihr künstlerisches Bewusstsein bei anspruchslosem Wesen lassen gern diesen Mangel vergessen. Ihre Zigeunerin im Troubadour, Elisabeth, Fidelio, dann auch die Rolle der Baronin im Wildschütz waren Leistungen, die uns unvergesslich sein werden. Ihr Fidelio war ein Meisterstück und erweckte einen Enthusiasmus, wie wir ihn hier noch selten gesehen.

Frau Zadamack-Doria ist eine vortreffliche Sängerin; Stimme und Schule gleich gut. Ihre besten Rollen scheinen bis jetzt Leonore im Troubadour und die Norma gewesen zu sein. Sie sang auch nach Fräulein Günther den Fidelio. Wie gesagt, sie sang ihn; denn ihr Spiel liess gegen das des Fräuleins Günther kalt. Die grosse Arie in *E* sang sie vortrefflich und wurde mit anhaltendem Applaus und zweimaligem Hervorruf anerkannt. Dagegen drang sie im ersten Quartett weniger durch, was leider auch in der Kerkerscene der Fall war. Die ganze Scene liess kalt. Wir können nicht unterlassen, Frau Doria den Rath zu ertheilen, sich von derartigen hochdramatischen Rollen fern zu halten und sich nur den rein gesanglichen Partieen zuzuwenden.

Fräulein Geisthardt ist als Coloratur-Sängerin in Deutschland von Hannover aus genugsam bekannt. Ihr Ruf hat sich auch hier bewährt. Da sie erst seit kurzer Zeit hier ist, so können wir nur von Susanne, Königin der Nacht, Margarethe in den Hugenotten und Martha sprechen. Wiewohl ihrem Gesange etwas Wärme fehlt, so wird dies durch ihre vortreffliche Schule und anmuthiges Spiel ausgeglichen. Ihre Susanne war eben so naiv, wie ihre Martha schwärmerisch; die beiden Arien der Königin der Nacht, wie der zweite Act der Hugenotten wurden meisterhaft gesungen. Fräulein Geisthardt ist eine Zierde unserer Bühne.

Fräulein Frei, noch von früher hier in gutem Andenken, ist eine gute Soubrette und dabei im Nothfalle für alle Partieen verwendbar, wesshalb sie für unsere Bühne unersetzlich sein dürfte.

Ueber Fräulein Kluge ist nichts weiter zu sagen, als dass dieses Miniatur-Figürchen ein niedliches Gretchen im „Wildschütz" war.

Unsere Bühne leidet, wie so viele anderen, Mangel an guten Tenören. Wir haben drei Tenöre, die Herren Grimminger, Arnurius und Stiegele. Es thut uns leid, Herrn Grimminger als ersten Tenoristen nicht so anerkennen zu können, wie der Recensent der N. R. C. Ein Tenorist, welchem das *g* schon Anstrengung kostet, ist nicht als erster Tenorist anzuerkennen. Stände seine Stimme mit seinem Bestreben in gleichem Verhältnisse, so würde er als bedeutender Sänger zu begrüssen sein. Seine besten Rollen waren Tannhäuser und Florestan. Wiewohl die Eingangs-Arie transponirt werden musste, so ist sein Florestan doch eine sehr gelungene Leistung. Weniger erquickend war sein Raoul, wiewohl er diese Partie für seine beste hält. Wir haben selten die erste Romanze so ungenügend singen hören, wie von Herrn Grimminger, was sogar Zischen veranlasste. Es mangelt Herrn Grimminger durchaus an Höhe, was um so unangenehmer wirkt, als dieser Sänger über nur schwaches Falset zu gebieten hat, das mit den Brusttönen wenig harmonirt. Hierzu kommt noch das fehlerhafte Athemholen, so dass es nicht Wunder nehmen konnte, dass sein Raoul Fiasco machte. Ein Gleiches war im vergangenen Jahre mit der Partie des Arnold im Tell der Fall, wiewohl einige Nummern transponirt waren. Leider scheint es Herrn Grimminger an Selbsterkenntniss zu fehlen, und durch Lobhudeleien wird er immer mehr verdorben. Davon nur Ein Beispiel. Vor etwa drei Wochen erhielt Herr Grimminger ein Telegramm von Richard Wagner, wie die N. R. C. meldete, in welchem derselbe,

ihn nach Wien berief, „um daselbst das Repertoire aufrecht zu erhalten". (!)

Herrn Arnurius' Stimme ist für lyrische Sachen sehr geeignet, die Höhe leicht und nicht unangenehm; doch scheint er noch ein Neuling zu sein, und eine gute Leitung thäte ihm wohl.

Von Herrn Stiegele ist nichts zu sagen, als dass er aus Schwaben und ein ungleicher Bruder des Tenoristen Stigelli ist.

Baritonisten: die Herren Brassin und Duschnitz. Ersterer ist Ihnen bekannt. Die jugendlichen Partieen übernimmt Herr Duschnitz, begabt mit kräftiger, klangvoller, höchst angenehmer Stimme und guter Schule. Es ist zu bedauern, dass dieser sonst so vortreffliche Sänger so wenig Spiel-Talent besitzt.

Die Perle unserer Bühne bleibt Herr Dalle Aste, welcher durch seine Natürlichkeit in Spiel und Gesang das Publicum hinreisst. Wir haben leider auf das Vergnügen, ihn in dieser Saison begrüssen zu können, längere Zeit verzichten müssen, da ein ernstliches Unwohlsein ihn beinahe zwei Monate von der Bühne fern hielt. Um so glänzender war der Empfang, der sich in einem nicht enden wollenden Applaus und Ueberreichung eines Lorberkranzes kund gab. Wir übersehen bei diesem beliebten Künstler kleine Schwächen im Vortrage, da sich bei ihm Alles: gefälliges Aeussere, stattliche Figur, schöne Stimme und gewandtes, natürliches Spiel vereinigt.

Herr Abiger wird als Bass-Buffo auf jeder Bühne willkommen sein. Wir bedauern nur, dass derselbe hier seinen Wirkungskreis nicht gefunden, da zu wenig komische Opern gegeben werden. Seine hervorragendste Partie war die des Schulmeisters im „Wildschütz" von Lortzing, die nicht leicht charakteristischer dargestellt werden kann.

Das Orchester ist unter der Leitung unseres Papa Scraup vortrefflich. Ein wenig mehr Energie könnte bisweilen nicht schaden. Doch haben wir alle Ursache, zufrieden zu sein. — Anders verhält es sich mit dem Chor. Wir vermissen vergleichsweise die Präcision vom vorigen Jahre; auch mangelt mitunter das gehörige Feuer.

Mit der Kritik sieht es hier, wie ich oben schon angedeutet habe, traurig aus; es fehlt ganz und gar an eigentlichem Kunstverständniss bei dem hiesigen Kritiker. Das ist schlimm für die Künstler und für das Publicum.

x.

Viertes Gesellschafts-Concert in Köln im Gürzenich,

unter Leitung des städtischen Capellmeisters Herrn

Ferdinand Hiller.

Dinstag den 17. December 1861.

Programm: Erster Theil. 1. Concert-Ouverture von F. Hiller (neu — Manuscript). 2. Arie aus Händel's „Samson", gesungen von Frau Offermans van Hove aus dem Haag. 3. Weihnachtslied, sechsstimmig, von Sethus Calvisius (1587). 4. Violin-Concert Nr. VII. von L. Spohr, gespielt von August Kömpel. 5. Erstes Finale aus Weber's „Euryanthe". — Zweiter Theil. 6. Neunte Sinfonie von Beethoven.

Hiller's neue Ouverture besteht aus einem einzigen feurigen Allegro ohne Introduction oder anderen Tempowechsel. Sie ist der Erguss einer lebhaften Phantasie, welche von der Sicherheit des musicalischen Wissens innerhalb der Gränzen einer schönen Form gehalten wird und sich schwung- und geistvoll im Reiche melodischer Gedanken ergeht. Sie fand bei allen Kennern und unbefangenen Hörern grossen Beifall und ist ohne Zweifel eines der schönsten Orchesterstücke, welche Hiller's Muse geschaffen.

Frau Offermans van Hove geniesst in Holland seit Jahren eines ausgebreiteten und wohlverdienten Rufes als kunstgebildete Sängerin. Sie hat denselben auch hier, wo sie zum ersten Male auftrat, gerechtfertigt und sich namentlich in dem Vortrage der kleinen Händel'schen Triller-Arie aus Samson: „Mit Klagelaut und Liebesgirren" (mit obligater Violine) als Sängerin von vortrefflicher Schule, correctem und sehr schön nuancirtem Triller bewährt. Ihre Stimme hat bei einem bedeutenden Umfange und leicht ansprechender Höhe noch frischen Ton, der auch in der neunten Sinfonie durchdrang, wie sie sich denn überhaupt durch die Ausführung der Sopran-Solo-Partie in diesem Werke als eine tüchtige Musikerin zeigte.

Das „Weihnachtslied" vom alten berühmten Musikgelehrten, Astrologen und Chronologen Sethus Kalwitz (1556—1615) aus Thüringen sang der Chor *a capella* sehr rein und anmuthig.

August Kömpel, von seinen Concerten in Holland her an glänzende Ovationen gewöhnt, riss auch hier das Publicum, das sonst an diesem Abende nicht eben sehr beifallslustig war, durch den vortrefflichen Vortrag des siebenten Violin-Concertes von Spohr zu reichlichem, lebhaftem Applaus und Hervorruf hin.

Das Finale aus der Euryanthe machte nicht den Eindruck, den es mit seiner anmuthigen Musik auf der Bühne niemals verfehlt. Es lag dies in der Natur der Sache, nicht an der Ausführung. Die Soli waren in den Händen der Frau Offermans, die indess die Partie der Euryanthe nicht so vorzüglich sang, als die Händel'sche Arie, des Fräuleins Adele Assmann aus Barmen, Schülerin des hiesigen Conservatoriums, eines recht gut musicalischen Dilettanten (Tenor) aus Crefeld und des Herrn Karl Bargstein aus Aachen, welcher sowohl die Partie des Lysiart, als nachher die schwierige Bass-Partie im Finale der neunten Sinfonie mit einer wohllautenden, kräftigen Baritonstimme und ausdrucksvollem Vortrage, der den tüchtigen Musiker bekundete, sang.

Die Wahl der neunten Sinfonie auf dem Programm war eine Huldigung, die man dem 17. December, dem Geburtstage Beethoven's, brachte. Die Ausführung war eine treffliche, im ersten Allegro, im Scherzo und im Finale ausgezeichnet gelungene, welche dem hocherhabenen und zugleich in vollster Tonpracht glänzenden Werke wieder, wie immer bei unserem Publicum, eine enthusiastische Anerkennung verschaffte. Die Soli wurden von dem oben genannten Sänger-Quartett ausgeführt; der Chor war hinreissend schön, kräftig und voll Feuer.

Ankündigungen.

Die Niederrheinische Musik-Zeitung

erscheint jeden Samstag in einem ganzen Bogen mit zwanglosen Beilagen. — Der Abonnementspreis beträgt für das Halbjahr 2 Thlr., bei den K. preuss. Post-Anstalten 2 Thlr. 5 Sgr. Eine einzelne Nummer 4 Sgr.

Briefe und Zusendungen aller Art werden unter der Adresse der M. DuMont-Schauberg'schen Buchhandlung in Köln erbeten.

Verantwortlicher Herausgeber: Prof. *L. Bischoff* in Köln.
Verleger: *M. DuMont-Schauberg*'sche Buchhandlung in Köln.
Drucker: *M. DuMont-Schauberg* in Köln, Breitstrasse 76 u. 78.